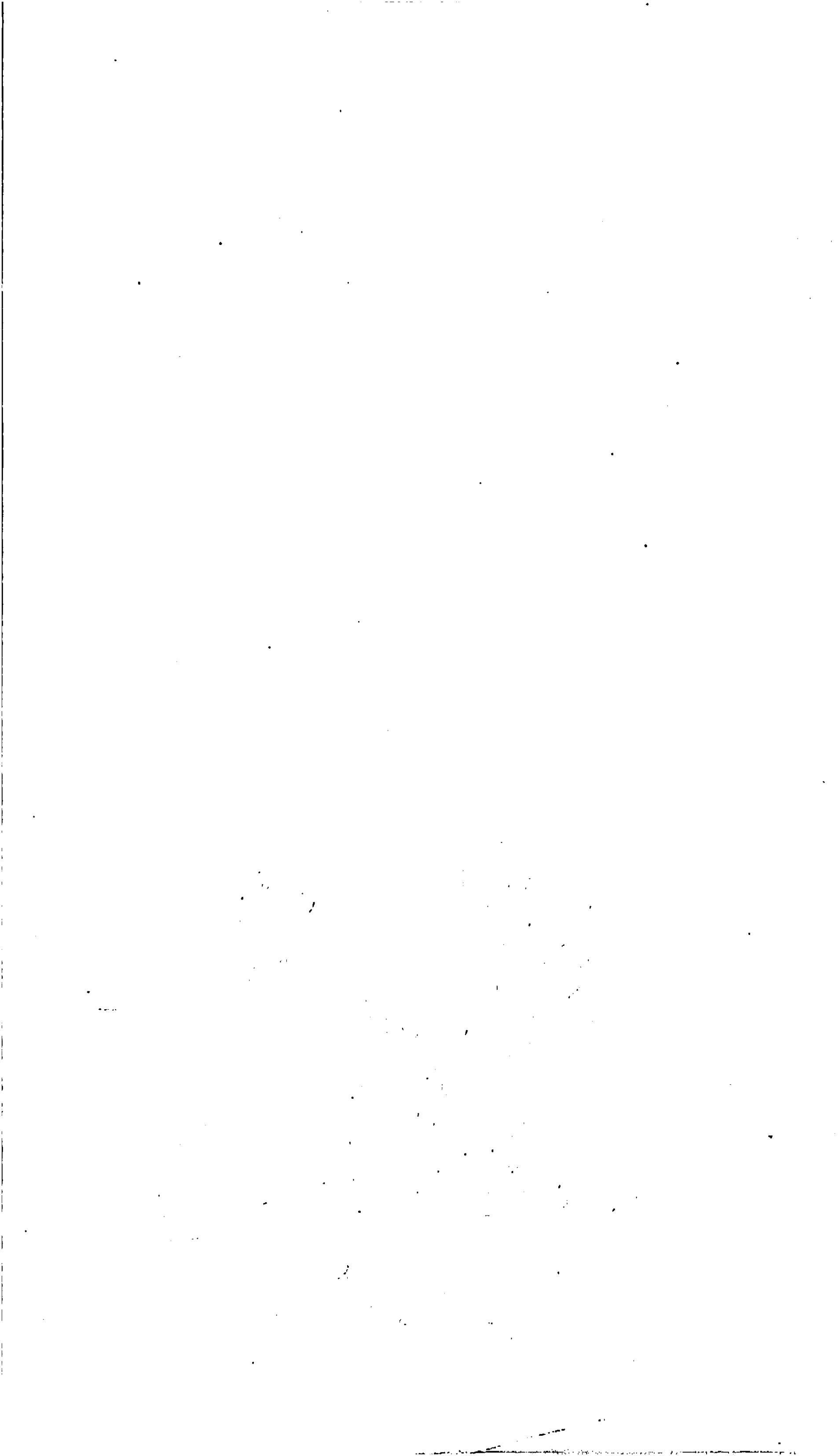
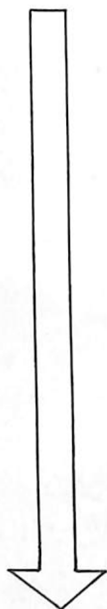


سنسکرت شعریات



عنبر بہرائچی

نام کتاب : سنسکرت شعریات
مولف : عنبر بہرائچی
پبلشر : شائستہ عنبر
تعداد : چارسو
قیمت : ایک سو پچھتر روپے (Rs. 175/=)
کتابت : سراج رسولپوری
سرورق : سیّد سرفراز حسنین زیدی
مطبوعہ : یونائیٹڈ بلاک پرنٹرس۔ لکھنؤ

※

ملنے کے پتے :

۱۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ
۲۔ دانش محل، امین آباد، لکھنؤ
۳۔ نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنؤ ۲۲۶۰۲۵
۴۔ ۵۹۰ نزد ایس۔ جی۔ پی۔ جی۔ آئی،
رائے بریلی روڈ، لکھنؤ

SANSKRIT SHERIYAT (SANSKRIT POETICS)

1999 ——— AMBAR BAHRAICHI

انتساب

اُن غیر مسلم اور مسلم بزرگوں

کے نام

جنھوں نے اپنے خونِ جگر سے

اردو زبان

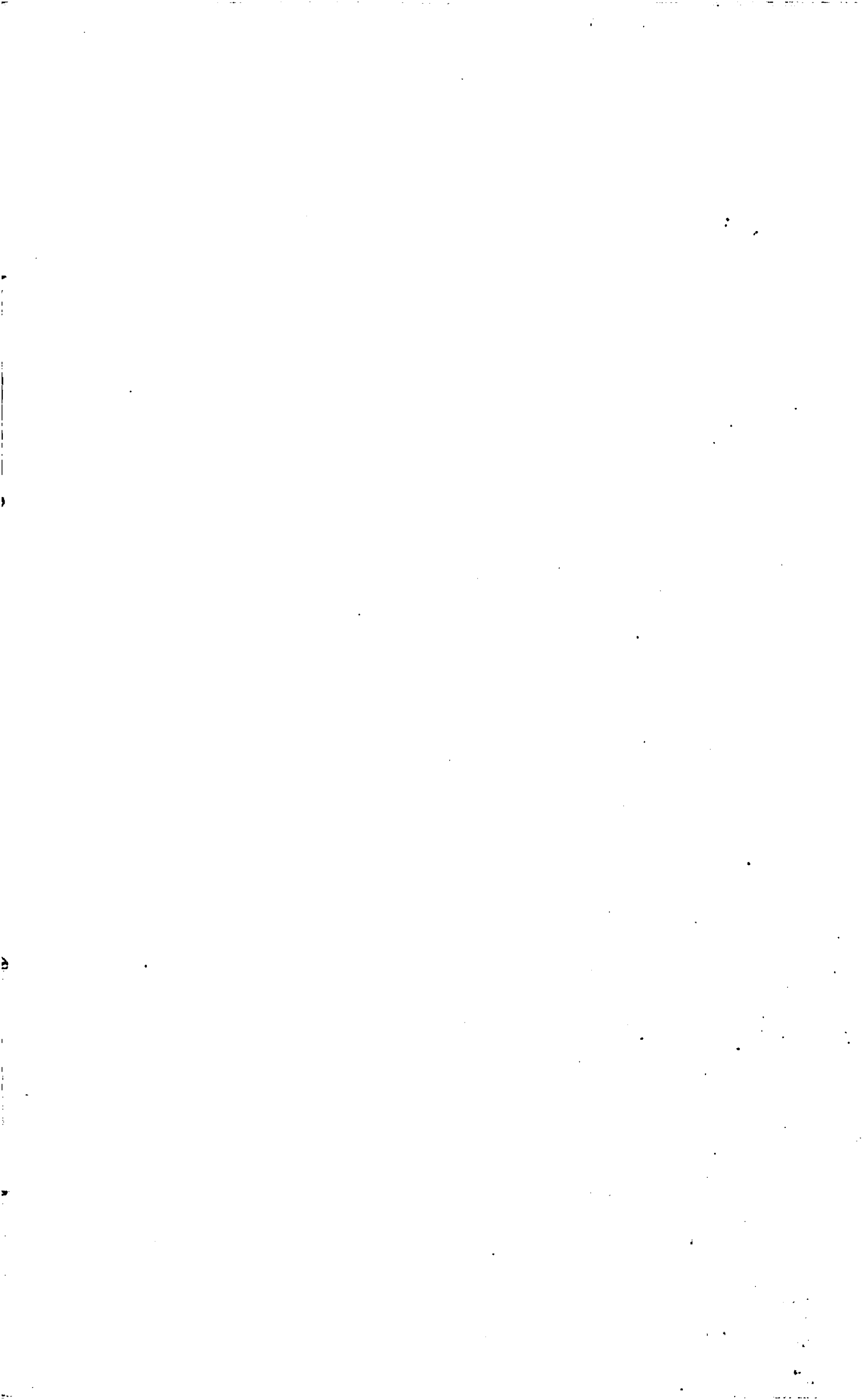
اور

اردو تہذیب کی آبیاری کی۔



مُندرجات

*



دیباچہ

جب میں یہ کہتا ہوں کہ مجھے اپنے وطن ہندستان سے پیار ہے، تو میرا یہ کہنا، ہندستان کے دوسرے عام بیٹوں کے اس بیان کہ انھیں بھی ہندستان سے پیار ہے، سے قدرے مختلف اس لیے ہو جاتا ہے کیوں کہ میں اپنے ملک کو بخوبی جاننا اور سمجھنا چاہتا ہوں۔ اس کی نباتیہ (Flora) کیا ہے؟ اس کی حیوانیہ (Fauna) کیا ہے؟ اس کا مقامی جغرافیہ (Topography) کیا ہے؟ اس کی آبادیات (Demographics) کیا ہیں؟ اس کی اسطوریات (Mythology) کیا ہیں؟ اس کی ثقافت اور تہذیب کی تاریخ کیا رہی ہے؟ اس کے فنونِ لطیفہ کی تاریخ کیا رہی ہے؟ اس کا فلسفہ کیا رہا ہے؟ غرض کہ یہ آسان کام بھی نہیں ہے مگر اس سے آشنا ہونے کی ایک فطری تڑپ اہمیت ضرور رکھتی ہے۔ ان سب کو سمجھنے کے لیے ایک بہت بڑا ذریعہ یہاں کی درباری زبانیں مثلاً سنسکرت، پالی، فارسی، اردو اور انگریزی رہی ہیں۔ درباری زبانوں کی یہ زمانی ترتیب ایک بڑے عہد پر محیط ہے اور اگر ان زبانوں کی تھوڑی بہت سمجھ ہے تو اس بڑے عہد کے ہندستان کی تفہیم کافی حد تک آسان ہو سکتی ہے۔ میں ذاتی طور پر قدیم ہندستانی تہذیب اور فلسفہ نیز قدیم ہندستان کے شعر و ادب کی تلاش اور اس کی تفہیم کے لیے کوشاں رہنے میں ایک باطنی سرشاری محسوس کرتا ہوں۔ یہی سبب ہے کہ میری اولین تصنیف 'مہابھنشکرمن' جب ۱۹۸۷ء میں شائع ہوئی تو اہلِ نظر نے ایک قدیم موضوع پر کہی گئی اس طویل نظم سے اٹھنے والی قدیم خوشبوؤں کی لطافتوں کو سراہا۔ اسی تصنیف نے میرا تعارف شمس الرحمٰن فاروقی صاحب سے کرایا (حالاں کہ میں ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۹ء تک الٰہ آباد میں مقیم رہا) اور ۱۹۸۹ء میں مرحوم شیرازِ ہند جونپور میں جب ان سے پہلی بار ملاقات ہوئی تو دورانِ گفتگو

ان کی زبان سے آنند وردھن اور پنڈت راج جگناتھ کے نام سن کر مجھے حیرت آمیز خوشی ہوئی۔ میرے استعجاب میں اس وقت اور اضافہ ہوا جب موصوف نے مجھے سنسکرت شعریات پر مضامین لکھنے کا حکم دیا۔ مجھے اس بات کا قطعی احساس نہیں تھا کہ اس موضوع پر میں بھی لکھ سکتا ہوں۔ بہرحال میں نے فاروقی صاحب کی اس توقع کو بہت سنجیدگی سے لیا۔ بنارس پاس تھا 'چوکھمبا'، نامی ادارے جاکر سنسکرت شعریات سے متعلق اصل تصانیف' شرحیں اور تراجم ملاکر ۸۰ سے زاید کتابیں خرید کر واپس ہوا۔ پڑھتا رہا، لکھتا رہا۔ فاروقی صاحب کا مشفقانہ رویہ کہ وہ ان مضامین کو برابر شب خون میں چھاپتے رہے۔ پھر علی گڑھ میں قیام (۱۹۹۴ء تا ۱۹۹۸ء) کے دوران یہ فیصلہ ہوا کہ سنسکرت شعریات پر باقاعدہ ایک تالیف اردو دنیا کے سامنے آئے "نتیجہ" یہ کتاب آپ کے سامنے ہے۔ اگر اسمیں کوئی خوبی نظر آئے تو فاروقی صاحب کو داد دیجیے اور اگر کوئی خامی نظر آئے تو موردِ الزام مجھے ٹھہرائیے۔

میں نے اپنی نظموں کے مجموعۂ سوکھی ٹہنی پر ہریل' کے دیباچے میں عرض کیا تھا کہ "ہمیں یہ کبھی نہیں بھولنا چاہیے کہ برصغیر میں سنسکرت، پراکرتیں' اپ بھرنش اور پالی بہت اہم زبانیں رہی ہیں۔ ان میں سنسکرت اور پالی زبانیں تو مذہبی اور درباری زبانیں بھی رہ چکی ہیں سنسکرت کے دانشوروں (سنسکرت کے ڈرامہ نگاروں کو چھوڑکر) نے اپنے عہد کی علاقائی بولیوں یعنی پراکرتوں اور اپبھرنشوں کے ساتھ وہی بے اعتنائی برتی تھی جیسا کہ ہم اردو والوں نے اپنی علاقائی بولیوں کے ساتھ برتی ہے نتیجہ یہ ہوا کہ راجہ ہال (राजा हाल) کی گاتھا سپت شتی (गाथा सप्तशती) جو کہ دوسری صدی عیسوی میں مہاراشٹری پراکرت (महाराष्ट्री प्राकृत) کی سات سو گاتھاؤں کا مجموعہ ہے؛ اس کے علاوہ سنسکرت کا لوک ادب آج دستیاب نہیں ہے سنسکرت کے دانشوروں نے بھی سنسکرت کی علاقائی بولیوں کے ادب کو کثیف تسلیم کرکے فاش غلطی کی تھی اور انھوں نے بھی انھیں تحریری شکل میں محفوظ کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی تھی۔ اردو کے دانشور نے بھی سنسکرت کے

دانشور کی ذہنی وراثت کے اس منفی پہلو کو لاشعوری طور پر قبول کیا اور اس نے
بھی اپنی علاقائی بولیوں کے ادب سے بے توجہی برتی۔ اردو برصغیر کی زبان ہے،
اس حقیقت کو تسلیم کر کے اردو پر کوئی احسان نہیں کرے گا۔ مگر اس حقیقت سے بھی
انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اردو کی جڑوں کو صرف سامی اور ایرانی لسانی عنصر نے ہی
پانی نہیں پہنچایا ہے بلکہ ان کے شانہ بشانہ بلکہ ان سے بھی کہیں زیادہ سنسکرت، پراکرت،
اپبھرنش، پالی، اودھی، برج بھاشا اور بھوجپوری نیز اردو علاقے کی ہر علاقائی بولی
نے اردو کو تازگی اور بالیدگی فراہم کی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان حقائق کے پیش نظر اردو کے
استاد، طالب علم اور نقاد پر برصغیر کی دوسری جدید زبانوں کے طالب علم، استاد اور نقاد کی بہ نسبت
کئی گنا زیادہ ذمہ داریاں عائد ہوئیں کیوں کہ انہیں سامی، ایرانی، ہندستان کی سبھی
کلاسیکی زبانوں، جدید زبانوں اور علاقائی بولیوں سے اپنا رشتہ استوار رکھنا چاہیے تھا
مگر ایسا ہوا نہیں۔ ہمارے اردو نقاد نے مغربی تنقیدی نظریات (جو کہ وقت کی
رفتار کے ساتھ سپرد خاک ہوتے رہتے ہیں اور اپنی اہمیت وقت گزرنے کے ساتھ
ہی کھوتے رہتے ہیں) کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش ضرور کی اور اس نے
یہ غیر ضروری بات بھی نہیں کی، کم از کم اردو کے عام سادہ لوح قاری نے اپنی
معصومیت کی وجہ سے مغرب کے ان تنقیدی افکار کے بیشتر گنجلک اور مبہم اردو ترجموں کی
روشنی میں ان نقادوں کی کج کلاہی پر حرف تو نہیں آنے دیا اور اس طرح ہمارے
تنقید نگار اپنی امارت پرستی (Snobbery) کی طلسمی قبا کو بچانے میں کامیاب
رہے''۔ اس طویل اقتباس کے ساتھ میں یہ بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اوپر بیان
کیے گئے حقائق کی روشنی میں ہندستان کی دیگر جدید زبانوں مثلاً بنگلہ، مراٹھی اور
گجراتی نیز ہندی وغیرہ کی طرح اردو کا بھی سنسکرت، پالی، پراکرتوں اور
اپبھرنشوں پر حق ہے۔ اور ان جدید زبانوں کی طرح سنسکرت، پالی، پراکرتوں اور
اپبھرنشوں سے اردو کے رشتے کی بازیافت بھی بہت ضروری ہو گئی ہے جبکہ عام طور پر اردو کے دشمن
اور نادان دوست بھی اردو کا رشتہ سامی اور ایرانی لسانی اور ادبی نیز تہذیبی عناصر سے

جوڑنے پر ہی زیادہ اصرار کرتے ہیں۔ آج دنیا کی ہر زبان کے علماء اپنی جڑوں کی بازیافت میں مصروف ہیں۔ اس لیے فاروقی صاحب، گوپی چند نارنگ صاحب، نظام صدیقی صاحب اور برادرم ابوالکلام قاسمی صاحب وغیرہ ذی شعور حضرات بھی اسی تلاش کے لیے اگر فکرمند ہیں تو یہ مسرت کی بات ہے۔ نارنگ صاحب نے تو جدید تنقیدی نظریات اور مشرقی شعریات کے تعلق پر بھی اپنی کتاب ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات میں سیر حاصل بحث پیش کرکے ایک اہم کام انجام دیا ہے۔ شعرِ شور انگیز کے دیباچوں میں بھی فاروقی صاحب نے جن حقائق سے پردہ اٹھایا ہے وہ بھی اس ضمن میں لائقِ توجہ اور قابلِ فخر ہے۔ قاسمی صاحب نے مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت میں جو عقدہ کشائی کی ہے وہ بھی لائقِ ستائش ہے۔ بہرحال اس تلاش میں اگر سرمستی نہ ہوتی تو فاروقی جیسا جیّد عالم مجھ سے یہ توقع نہ کرتا اور میرے دوسرے بزرگ اور دوست میرا حوصلہ نہ بڑھاتے۔ ان تمہیدی جملوں کے بعد یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ دنیا کی قدیم زبانوں کی شعریات میں جو سب سے قدیم فکری سرمایہ ہمیں دستیاب ہے وہ یونانی اور سنسکرت شعریات کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔ ان دونوں شعریات نے اپنے اپنے علاقوں کی دوسری زبانوں پر عموماً اپنے اثرات مرتب کیے۔ یہاں تک کہ جدید شعریاتی نظریات کے پسِ پشت بھی ان دونوں شعریات کی فکر عمل پذیر رہی ہے۔

سنسکرت شعریات کی باقاعدہ نظریاتی بحث آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر سے شروع ہوئی۔ آچاریہ بھرت اور ان کے بعد کے آچاریوں نے چھ شعریاتی دبستانوں کی بنیاد ڈالی اور انھیں استحکام بخشا۔ جن کا باقاعدہ تعارف اگلے صفحات پر موجود ہے۔ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات کو زرخیز بنانے میں وادیٔ کشمیر کے سنسکرت علماء نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ ان علماء یعنی آنند وردھن، ابھینو گپت، ادبھٹ، وامن، ردرٹ اور مُکل بھٹ وغیرہ نے سنسکرت شعریات پر جس زاویۂ نگاہ سے غور و خوض کیا وہ آچاریہ بھرت اور اُن کی طرح کے غیر کشمیری

آچاریوں کی تشریحات سے قدرے مختلف تھا۔ جدید علماء نے اس سے یہ اندازہ لگایا کہ ان آچاریوں کے زمانے میں کشمیر کے تعلقات فارس اور عراق سے بہت نزدیکی تھے۔ کشمیر میں ان دنوں ہندو راجاؤں کی حکومت تھی لیکن یہاں کے سکّے کو دیناؔر کہتے تھے۔ علماء نے اندازہ لگایا کہ کشمیری علماء کی شعریاتی تشریحات پر عین ممکن ہے کہ قدیم فارسی شعریاتی روایات کا اثر رہا ہو۔ لیکن ہمارے پاس قبل از اسلام کی فارسی شعریاتی روایات کی تفصیلات تو موجود نہیں ہیں مگر یہ صحیح ہے کہ سنسکرت کی بہن تریٹا پہلوی اور قدیم فارسی بھی بہت زرخیز زبانیں رہی ہیں اور اسلام سے قبل ان کی شعریات کا سرمایہ اس پائے کا ضرور رہا ہوگا کہ وہ سنسکرت شعریات کے ہم پلّہ رہا ہو۔ یہ سرمایہ کب اور کیسے گم ہوا یہ تحقیق طلب ہے) قدامت کے لحاظ سے ہندستان میں سنسکرت شعریات کے شانہ بہ شانہ تمل (तमिल) زبان میں بھی شعریات پر باقاعدہ غور و فکر کیا گیا۔ تمل میں شعریات پر سب سے پرانی تصنیف تولکاپیمؔ (तोलिकाप्पियम) ہے۔ اس کے تیسرے باب پوروؔل (पोरूल्ल) میں شعریاتی تشریحات موجود ہیں۔ تولکاپیمؔ (तोलिकाप्पियम) کے مصنف تولکاپیارؔ (तोलकाप्पियर) ہیں۔ تولکاپیمؔ تقریباً چوتھی صدی ق۔م میں لکھی گئی۔ اس میں جن نظریات کی تفصیلات موجود ہیں انھیں بعد کے تمل آچاریوں نے من و عن قبول کر لیا۔ دسویں صدی عیسوی میں تمل کی شعریاتی فکر پر آچاریہ دنڈی کے اثرات نمایاں ہوئے اور اس طرح سنسکرت شعریات کے زیرِ اثر بارہویں صدی عیسوی میں کئی اہم کتابیں مَعرضِ وجود میں آئیں مثلاً پَن نرو پاٹیلؔ (पन निरूपाट्टियल)، وینبا پاٹیل (वेण्बापाट्टियल)، نونیت پپاٹیل (नवनीत प पाट्टियल) اور چدمبر پپاٹیل (चिदम्बर प पाट्टियल) وغیرہ۔ اس طرح ظاہر ہے کہ قدیم فکر میں شعریاتی نقطۂ نظر سے دو متوازی دھارے یعنی سنسکرت اور تمل کے جاری و ساری تھے۔ زمانے کی کروٹ کے ساتھ تمل شعریات بعد میں سنسکرت شعریات سے متاثر ہو گئی مگر اسکی پرانی فکری اساس کی

اہمیت اپنی جگہ قائم اور دائم رہے گی۔ اگلے صفحات میں جیساکہ آپ دیکھیں گے آچاریہ بھرت (تقریباً دوسری صدی ق۔م۔) سے لے کر پنڈت راج جگناتھ (اٹھارہویں صدی) تک سنسکرت شعریات کا دو ہزار سال کا فکری سفر ہے۔

سنسکرت اور تمل کے علاوہ ہندستان کی دوسری علاقائی زبانوں میں جو شعری سرمایہ ملتا ہے وہ نویں صدی کے بعد کا ہے۔ مثال کے طور پر کنڑ (कन्नड़) میں آج شعریات پر نو تصانیف دستیاب ہیں، جو ترتیب وار اس طرح ہیں۔ نویں صدی کی کوِی راج مارگ (कविराज मार्ग) بارہویں صدی کی کاویاولوکن (काव्याव लोकन) بارہویں صدی کی اُدیا دتیالنکار (उदयदित्यालंकार) بارہویں صدی کی شرنگار رتناکر (श्रृंगार—रत्नाकर) ۱۳ ویں صدی کی رس رتناکر (रस—रत्नाकर) ۱۳ ویں صدی کی شاردا وِلاس (शारदा विलास) ۱۶ ویں صدی کی النکار رس سنگرہ (अलंकार रस संग्रह) ۱۷ ویں صدی کی اپرتم ویر چرت (अप्रतिम वीर चरित) اور ۱۹ ویں صدی کی نرپت چرت (नरपति चरित) وغیرہ۔ یہ سبھی تصانیف بہت اہم ہیں مگر یہ سنسکرت شعریات کے اثرات سے خالی نہیں ہیں۔

مراٹھی زبان کی شعریات کے بارے میں مراٹھی علماء نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ سنت شاعروں نے سنسکرت شعریات سے الگ شعریات خلق کرنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر شری دھر وینکٹیش کیتکر (डा० श्रीधर व्यंकटेश केतकर) فرماتے ہیں کہ "سنت شاعروں کی تخلیقات میں سنسکرت شعریات کی روایت سے جدا مختلف نئے شعریاتی عناصر قبول کیے گئے ہیں"۔ اسی طرح ڈاکٹر ماگو۔ دیش مکھ (डा० मा० गो० देशमुख) فرماتے ہیں کہ "سنت شاعروں کی تخلیقات کے پس منظر میں سنسکرت شعریات کے برخلاف ہر موضوع میں آزاد شعریاتی عناصر دکھائی پڑتے ہیں"۔ اس ضمن میں ڈاکٹر واٹوے (डा० वाटवे) رقم طراز ہیں کہ "یہ شعریاتی نظام سنت شاعروں کی مابعدالطبیعاتی شاعری کا شعریاتی نظام ہے"۔ بہرحال

حقیقت یہ ہے کہ مراٹھی سنتوں کی شاعری میں جو شعریاتی عناصر ہیں وہ ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں بلکہ ایک جیسے ہیں کیوں کہ سنت شاعروں نے چاہے وہ برج بھاشا کے ہوں، چاہے اودھی کے ہوں، چاہے مراٹھی کے ہوں اور چاہے بنگلا کے ہوں۔ ان سب کی شاعری، قربِ حق کے حصول کا ایک ذریعہ رہی ہے؛ اور اس لیے یہ سبھی سنت وصلِ حق کے انبساط پر زور دیتے ہیں جو رس نظریہ کے مماثل ہے۔ ان شاعروں نے رس نظریہ کے نزدیک رہتے ہوئے اپنے نظریات کو ایک الگ زبان ضرور دی ہے مگر ان کی فکر رس نظریہ سے قطعی الگ نہیں ہے۔

بنگلا زبان کی شاعری میں شعریات پر غور و خوض ۱۶ویں صدی میں شروع ہوا، جب النکاروں کے پرستار وشنو طبقہ (वैष्णव सम्प्रदाय) نے سنسکرت اور بنگلہ دونوں میں شعریاتی تنقید کا آغاز کیا، لیکن ان کی فکر کے سرچشموں میں مذہبی شعور کو فوقیت حاصل رہی اور اس لیے ان کے یہاں عقیدت سے لبریز بھکتِ رس (भक्ति—रस) کی ہی تشریحات خصوصی طور پر دستیاب ہوتی ہیں مثلاً کرشن داس کوی راج (कृष्णदास कविराज) نے اپنی کتاب چیتنیہ چرتامرت (चैतन्य चरितामृत) میں بھکتِ رس پر طویل بحثیں پیش کی ہیں۔ اسی طرح ورنداون داس (वृन्दावन दास) نے اپنی چیتنیہ بھاگوت ((चैतन्य भागवत) اور کرشن داس بابا (कृष्णदास बाबा) نے اپنی تصنیف شری بھکت مال (श्री भक्तमाल) میں بھکتِ رس پر ہی خصوصی توجہ دیتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

بہرحال ان زبانوں کے ساتھ ساتھ قرونِ وسطیٰ میں برج بھاشا اور اودھی کے شعراء اور علماء نے شعریاتی غور و فکر پر مبنی جو کاوشیں پیش کی ہیں وہ اپنے آپ میں بہت اہم ہیں۔ مگر یہ حضرات بھی سنسکرت کی کلاسیکی شعریات سے بہت متاثر رہے ہے۔ ان میں ملک محمد جائسی، سورداس، تلسی داس، کیشوداس اور نند داس وغیرہ سرِفہرست ہیں۔ میتھلی کے ودیاپتی (विद्यापति) بھی اسی قبیل میں آتے ہیں۔ اپبھرنش کے عظیم شاعر سوئم بھو (स्वयंभू) نے بھی اسی طرح اپنے نظریات پیش کیے۔ ذیل میں ان میں سے بیشتر شاعروں کے

بارے میں تفصیلات درج کی جا رہی ہیں۔

شاعر	تصنیف جس میں شعریاتی بحثیں موجود ہیں۔
۱۔ سُویم بھو (स्वयम्भू)	پودم چرِاو (पउम चरिऊ)
۲۔ تلسی داس (तुलसीदास)	رام چرت مانس (राम चरित मानस)
	خصوصًا بال کانڈ (बाल कांड)
۳۔ کیشو داس (केशवदास)	۱۔ کوی پریا (कवि–प्रिया)
	۲۔ رسک پریا (रसिक प्रिया)
۴۔ نند داس (नंद दास)	روپ منجری रूप मंजरी
۵۔ پدمن داس पदुमन दास	کاویہ منجری (काव्य मंजरी)
۶۔ کل پتِ (कुलपति)	رس رہسیہ (रस–रहस्य)

یہ پنڈت راج جگناتھ کے قریبی دوست تھے۔

شاعر	تصنیف
۷۔ دیو (देव)	شبد رساین (शब्द–रसायन)
۸۔ سوم ناتھ (सोमनाथ)	رش پیوش ندھ (रस–पीयूष निधि)
۹۔ بھکاری داس (भिखारीदास)	۱۔ کاویہ ترنڑے (काव्य निर्णय)
	۲۔ رس سارانش (रस–सारांश)
۱۰۔ پرتاپ ساہِ (प्रताप साहि)	کاویہ وِلاس (काव्य विलास)
۱۱۔ گوکل پرساد برج (गोकुल प्रसाद 'बृज')	دگوجے بھوشن (दिग्विजय भूषण)
۱۲۔ بہاری لال بھٹ (बिहारीलाल भट्ट)	ساہتیہ ساگر (साहित्य सागर)

یہ شعراء اور علماء اپنے نظریات اس وقت پیش کر رہے تھے جب اردو ارتقا پذیر تھی اور ہندی کھڑی بولی نے ابھی ابھی آنکھ کھولی تھی۔ بہر حال برج بھاشا اور اودھی کی ان تصانیف کو ریت کال اور بھکت کال کے نام پر ہندی والوں نے انھیں ہندی میں شامل کر لیا، یہ ان کی عقل مندی کم اور زمانہ شناسی زیادہ تھی۔ اور اس طرح ایک وسیع پس منظر میں ہندی کھڑی بولی نے اردو کی طرح اپنا الگ تشخص قائم کیا۔ اردو کا ارتقا فطری تھا مگر

ہندی کھڑی بولی کا یہ روپ شعوری کوششوں کا نتیجہ تھا۔ یہ واقعہ برج بھاشا اور اودھی زبانوں کی بادشاہت اور اردو کی شہزادگی کے بعد کا ہے (اردو کے دشمن اور اردو کے نادان دوست اس تاریخی حقیقت کو نظر انداز کر کے اردو کو ہندی کی چھوٹی بہن کہہ کر اپنی ظلم آمیز جسارتوں کا کھلا مظاہرہ آئے دن کیا کرتے ہیں) زمانے کے ساتھ ساتھ برج بھاشا اور اودھی میں بیان کیے گئے شعریاتی عناصر کو ہندی کھڑی بولی میں بھی قبول کر لیا گیا۔ ساتھ ہی ہندی کے علماء مثلاً بھارتیندو ہرِش چندر، پنڈت بال کرشن بھٹ، چودھری بدری ناتھ 'پریم گھن'، پنڈت پرتاپ نرائن مسر، پنڈت مہابیر پرساد دویدی، مسر بندھو یعنی گنیش بہاری مسر، شیام بہاری مسر اور شُک دیو بہاری مسر، پنڈت کرشن بہاری مسر، جگناتھ داس 'رتناکر'، جگناتھ پرساد 'بھانو'، اجودھیا پرساد 'ہری اودھ'، پدم سنگھ شرما، سیٹھ کنھیالال پوّدار، آچاریہ رام چندر شکل، ڈاکٹر شیام سندر داس، ارجن داس کیڑیا، ڈاکٹر رام شنکر شکل 'رسال'، بابو گلاب رائے، چندر بلی پانڈے، ڈاکٹر پیتامبر دت بڑتھوال، آچاریہ وشوناتھ پرساد مسر، آچاریہ رام دہن مسر، آچاریہ نند دُلارے واجپئی، ڈاکٹر ہزاری پرساد دویدی، آچاریہ بل دیو اپادھیائے، ڈاکٹر لکشمی نارائن 'سُدھانشو'، بابو جے شنکر پرساد، ڈاکٹر نگیندر، ڈاکٹر رام ولاس شرما، رانگیہ راگھو اور سچّدانند واتسیاین اگیہ وغیرہ نے براہِ راست سنسکرت شعریات سے استفادہ کیا۔ اردو کے شروعاتی دور میں علاقائی زبانوں کے شعریاتی عناصر سے جو براہِ راست سنسکرت شعریات سے متاثر تھے اردو والوں نے حد درجہ دلچسپی دکھائی لیکن بعد میں تعصبات کے ردِّ عمل نے اس میلان کو بری طرح مجروح کیا۔ اردو کا مزاج تو ہمیشہ قلندرانہ رہا ہے اس نے کسی بھی زبان یا بولی سے نفرت یا دوری کا جذبہ کبھی نہیں رکھا مگر اس کے عشاق وقتی طور پر حالات سے ضرور متاثر ہوئے۔ بہر حال یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ اردو نے بلاواسطہ سنسکرت شعریات سے بھی اثرات قبول کیے، کیوں کہ اس کی جڑوں میں شمالی ہند کی علاقائی زبانوں کی شعریات جو براہ راست سنسکرت شعریات سے متاثر تھیں نے آبیاری کی تھی۔ آنے والے صفحات میں اردو کی مثالوں سے یہ بات اور واضح ہو جائے گی۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا اردو موجودہ دور کی دوسری جدید

زبانوں کی بہ نسبت زیادہ سیکولر ہے اس لیے اس نے ہمیشہ مطابقت پذیری (Adaptibility) کو مقدم جانا۔ جہاں تک میرے علم میں ہے سنسکرت شعریات پر اردو میں پہلی سنجیدہ کوشش مولوی حبیب الرحمٰن شاستری فاضل الٰہیات، سنسکرت لیکچرر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ذریعہ کی گئی اور انھوں نے سنسکرت شعریات کے رس نظریہ پر اپنی تصنیف 'رس' یعنی فلسفۂ انبساط' ۱۹۳۰ء میں یونیورسٹی پریس سے اکیڈمیک کونسل مسلم یونیورسٹی کی معاونت سے چھپوائی تھی۔ اس میں موصوف نے رس نظریہ پر تفصیلی اور عالمانہ گفتگو کی ہے یہ اور بات ہے کہ رس کی تشریحات پیش کرتے ہوئے انھوں نے اسے الٰہیات سے بہت قریب کر دیا ہے۔ ایسا غالباً انھوں نے اس لیے کیا کیوں کہ رس کے شارحین میں سے کئی نے رس نظریہ کی تشریح 'ویدانت' فلسفہ کی روشنی میں کی ہے (موصوف خود بھی فاضلِ الٰہیات تھے) جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اسکا تعلق نفسیات اور جمالیات سے زیادہ ہے۔ پھر بھی شاستری مرحوم کی یہ کوشش اپنی جگہ بہت اہم اور لائق ستائش ہے۔ مجھے ان کی مذکورہ کتاب پروفیسر اصغر عباس صاحب شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے توسط سے پڑھنے کو ملی جس کے لیے میں انکا شکر گزار ہوں۔

یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ اردو والے عظمتیں لٹانے میں بھی کبھی کبھی بڑی فراخ دلی کا ثبوت دیتے ہیں۔ مثلاً صرف ہمارے یہاں ماہر لسانیات، ماہر غالبیات اور ماہر اقبالیات جیسی اصطلاحات رائج ہیں۔ اس لیے میں یہ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ میں سنسکرت زبان و ادب کا ایک ادنیٰ طالب علم ہوں۔ ہاں اگر مجھے کسی بات کا دعویٰ ہے تو یہ ہے کہ سنسکرت جیسی خوبصورت زبان کی تہذیب سے ضرور واقف ہوں۔ (اس زبان کو بنانے سنوارنے میں ہمارے ناسخ کی طرح نہ معلوم کتنے استادوں نے خونِ جگر صرف کیا تھا) میں نے اگر سنسکرت شعریات کی اصل تصانیف کے ساتھ ساتھ ان کی ہندی شرحیں اور ہندی تراجم نیز ہندی علماء کی کتابوں کا مطالعہ نہ کیا ہوتا تو میرے لیے یہ کام پورا کرنا قطعی طور پر دقت طلب تھا۔ میں ان شارحین، مترجمین اور علماء کے لیے

سپاس گزار ہوں ساتھ ہی اپنے بزرگوں یعنی پروفیسر آل احمد سرور، محترم شمس الرحمٰن فاروقی، محترم گوپی چند نارنگ، محترم رشید حسن خاں، محترم اسلوب احمد انصاری، محترم نثار احمد فاروقی، محترم شمیم حنفی، محترم شہریار صاحب، محترم عرفان صدیقی، محترم عابد سہیل، محترم رباب رشیدی، محترم احمد ہمیش وغیرہ صاحبانِ علم و فن نیز دوستوں یعنی جناب نظام صدیقی، برادرم ابوالکلام قاسمی (جو میرے بہت ہی مخلص دوست اور میرے سخت گیر ناقد ہیں) قاضی افضال احمد، برادرم خورشید احمد، برادرم شافع قدوائی، افتخار امام صدیقی صاحب، عشرت ظفر صاحب، شاہ نواز قریشی صاحب اور امتیاز احمد صاحب وغیرہ کا متشکر ہوں جن سے ہمیشہ اس کام کو پورا کرنے کی تحریک ملتی رہی۔ کتاب کو چھپوانے میں میرے دوست سراج رسولپوری، سید محمد متقی اور سرفراز زیدی وغیرہ کا جو تعاون حاصل ہوا اس کے لیے میں ان سبھی کا شکر گزار ہوں۔ شائستہ عنبر جو میری شریکِ زندگی ہیں، ان کی معاونت ان کی شرافت اور محبت کی دلیل ہے۔ آخر میں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ اگر یہ کاوش آپ کو پسند آئی تو کوشش کروں گا کہ قدیم ہندستانی ادب سے متعلق دوسری کتابیں بھی منظرِ عام پر آجائیں۔ اپنی بات حافظ علیہ الرحمۃ کے اس شعر کے ساتھ ختم کرتا ہوں کہ ؎

من نوشتم نامہ از شرحِ حالِ خود و لے
دردِ سر باشد نمودن بیش ازیں ابرامِ دوست

عنبر بہرائچی
۵۹۰، نزد ایس۔جی۔پی۔جی۔آئی
رائے بریلی روڈ، لکھنؤ ۲۲۶۰۲۵

اتوار، ۱۴ فروری ۱۹۹۹ء
مطابق ۲۷ شوال المکرم ۱۴۱۹ھ

حواشی:

۱۔ विद्वान दीनार लक्षेण प्रत्यहं कृतवेतनः
भट्टोऽभुदुम्दटस्तस्य भूमिभर्तुः सभापतिः
۔ راج ترنگنی کلہنڑ ۴/۴۹۵

یعنی مہاراج جیاپیڑ کے دربار میں بھٹّ اُدبھٹ نام کے عالم میرِ مجلس ہوتے تھے جنھیں ایک لاکھ دینار تنخواہ کی شکل میں ملتے تھے۔

محمد حسین آزاد اس طرف اشارہ کرتے ہوئے سخندانِ فارس (ص ۱۰۔۱۲) میں فرماتے ہیں کہ سکندر اور بعد میں پارتھیا والوں نے ایرانی کتب خانے جلادیے۔ ہوسکتا ہے کہ یہ سرمایہ اسی وقت جل گیا ہو۔

۲۔ بھارتیہ کاویہ چنتن میں شبد۔ ڈاکٹر امرناتھ سنہا ص ۳۰۰

۳۔ 〃 〃 ص ۳۰۱

۴۔ 〃 〃 ص ۳۰۲

۵۔ 〃 〃 ص ۳۰۳



رَس (रस)

(کیفیت آمیز انبساط)

تعارف (۱)

لفظ 'رس' سنسکرت ادب میں بہت قدیم ہے۔ اس کا اولین استعمال ویدوں میں ملتا ہے۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ ہی ساتھ اس کے معانی میں بھی تغیر اور تبدل ہوتا رہا۔ قدیم سنسکرت ادب میں 'رس' کا استعمال چار معانی میں ہوا ہے۔ پہلا ذائقہ کے سلسلے میں دوسرا ادویات کے سلسلے میں، تیسرا شاعری کے نورسوں کے بیان میں اور چوتھا بھگتی رس یا عرفانِ حقیقت کے ضمن میں۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ مسلّم ہے کہ لفظ رس ویدوں میں ہی نمو پذیر ہوا۔ شرنگار رس (श्रृंगारस) کا بیان کئی منتروں میں کیا گیا ہے۔ شرنگار' (श्रृंगार) اور دوسرے رس مثلاً ویر (वीर) کرن (करुण) ہاسیہ' (हास्य) بھیانک (भयानक) ادبھت (अद्‌भुत) شانت (शान्त) اور واتسلیہ' (वात्सल्य) وغیرہ مختلف رسوں سے متعلق جزئیات ویدوں کی مختلف رچاؤں (ऋचाओं) میں دستیاب ہیں۔ ویدوں میں رس کا استعمال سوم رس (सोमरस) پانی اور دودھ کے لیے ہوا ہے۔ حالاں کہ ویدوں میں رس کی شعریاتی تشریح دستیاب نہیں ہے لیکن ان میں مختلف رسوں کی مثالیں وافر مقدار میں موجود ہیں۔ اندر (इन्द्र) کی فتوحات میں ویر رس (वीररस) مفتوح راکششوں کی چیخ پکار میں کرن (करुण) رس اور اوشا (ऊषा) سے متعلق لطیف اور دلآویز بیان میں شرنگار رس (श्रृंगार रस) کی مثالیں موجود ہیں۔ رگ وید (ऋग्वेद) میں رس پانی، شہد اور سوم رس کے لیے استعمال ہوا ہے۔

(जन्मे रसस्य वावृधे) رگ وید ۵-۳۷-۱

स्वादू रसो मधुपेयो वराय رگ وید ۲۱-۴۴-۶

اتھروید (अथर्ववेद) میں رس کے معانی لطیف تر ہوتے گئے اور اس طرح اس

میں سوم رس کے تعلق سے رس کے معنی میں قوت کیفیت اور انبساط بھی جگہ پا گئے۔ یہ انبساط آخر میں حیاتِ عنصری کا انبساط نہ ہو کر روح کے انبساط کی شکل میں تبدیل ہو گیا۔ اُپنشدوں (उपनिषदों) تک آتے آتے رس کے معانی اور بھی لطیف ہو گئے۔ یہاں تک کہ تیتریہ اُپنشد (तेत्तरीय उपनिषद) میں رس کا استعمال ذاتِ خدا کے لیے ہوا۔ برہدارنیک (वृहदारण्यक) اُپنشد میں بھی رس کو قادرِ مطلق کے لیے استعمال کیا گیا۔

रस: सार: चिदानन्द प्रकाश: । रसो वै स:

اُپنشدوں میں لطف و انبساط کی حدِ آخر کی شکل میں رس کے معنی کو ایک نئی شکل دے کر رشیوں نے بعد میں آنے والے سنسکرت شعریات کے آچاریوں کے لیے زمین ہموار کر دی۔ سنسکرت شعریات کے آخری آچاریہ پنڈت راج جگن ناتھ نے رس کی تشریح بہت کچھ اپنشدوں کی بنیاد پر ہی کی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ویدوں سے اپنشدوں تک رس کے معانی کا ارتقا مادیت سے مابعد الطبیعات کی طرف کثیف سے لطیف کی طرف اور عنصر سے ماورا کی طرف ہوا ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں۔ ان مقدس کتابوں میں رس کی تشریح شعریاتی نقطۂ نظر سے نہیں ہوئی ہے۔ ہندی کے معتبر نقاد ڈاکٹر نگیندر[۱۵] डा० नगेन्द्र نے ڈاکٹر شنکرن[۱۶] کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ:

" شعریاتی نقطۂ نظر سے رس لفظ کا استعمال ویدوں میں دستیاب نہیں ہے لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ویدوں کے رشیوں کو لفظ کی قوت اور رس کی معجز بیانی کا علم نہیں تھا۔"

رگ وید (ऋग्वेद) کے واک سوکت (वाक्सूक्त) کی روشنی میں ڈاکٹر شنکرن نے یہ اندازہ لگایا ہے کہ اس سوکت میں حالاں کہ دانستہ طور پر رس کے ضمن میں شعریاتی نقطۂ نظر سے خیال آرائی نہیں کی گئی ہے لیکن اس میں شاعرانہ مہارت، تخیل اور جذبات کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ان سے پتہ چلتا ہے کہ ویدوں میں شعریات کے ابتدائی نقوش نشو و نما حاصل کر چکے تھے۔

ویدوں کے بعد رامائن اور مہابھارت کے عہد میں بھی رس لفظ کے معانی میں کوئی

خاص تبدیلی نہیں ہوئی ۔ یہ ضرور ہوا کہ مہابھارت کے زمانے میں رس کے دو مطلب اور ظاہر ہوئے ۔ یعنی کام (جنسی جذبہ) اور (स्नेह) یعنی شفقت ۔ لیکن رس کے معنی میں کوئی جدت نہیں آئی ۔ رامائن اور مہابھارت کے بعد سوتر عہد (सूत्रकाल) میں ہندستانی فلسفہ کی بنیادی تصانیف سامنے آئیں اور جین نیز بودھ فلسفہ کا آغاز ہوا ۔ اسی زمانے میں پانینی (पाणिनि) کی اشٹادھیائی (अष्टाध्यायी) اور مہابھاشیہ (महाभाष्य) وغیرہ عظیم تصانیف کے علاوہ کوٹلیہ (कौटिल्य) کے ارتھ شاستر (अर्थशास्त्र) اور واتسیاین वात्स्यायन کے کام سوتر (कामसूत्र) کی تخلیق ہوئی ۔ اس زمانے میں بھی رس کے معنی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی ۔ ہاں کام سوتر میں سب سے پہلے رس کا استعمال جنسی فعل اور قوتِ باہ کیلیے ہوا ہے ۔

रसोरतिः प्रीतिर्भावो रागो वेगः
समाप्ति रीति रति पर्यायाः

کام سوتر ۶۵-۱-۲

اس کتاب میں ایک جگہ پہلی بار رس کے بارے میں شعریاتی نقطۂ نظر سے بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے ۔ یعنی رس کو جذبہ کے معنی میں بھی قبول کیا گیا ہے ۔ اس طرح واتسیاین کے عہد میں رس کی شعریاتی تفہیم شروع ہوچکی تھی ۔ سوتر عہد (सूत्रकाल) کے بعد آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر (नाट्यशास्त्र) کو مقبولیت حاصل ہوئی ۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر سے قبل رس لفظ کے مختلف معانی ارتقاپذیر ہوچکے تھے ۔ ابتدا میں ویدوں میں رس کا استعمال نباتات کے عرق کے لیے ہوا ۔ بعد میں یہ سوم رس انبساط، کیفیت اور طلسم آمیز سرور کے لیے ہوا ۔ اپنشدوں میں یہ بہت لطیف معنی حاصل کر کے انبساطِ روح اور وصلِ حق کے لیے مستعمل ہوا ۔ رامائن اور مہابھارت نیز سوتر عہد سے ہوتا ہوا یہ واتسیاین کے کام سوتر میں جنسی جذبہ کی شکل اختیار کرگیا ۔ اس طرح لفظ رس کے معانی کا سفر کثافت سے لطافت کی طرف عنصری کائنات سے ماورائی کائنات کی طرف ہوا اور آخر کار بھرت کے ناٹیہ شاستر میں رس کا شعریاتی تجزیہ ہوا ۔

آچاریہ بھرت کی تصنیف ناٹیہ شاستر (नाट्यशास्त्र) رس کے نظریہ کی اولین ؛

کتاب ہے۔ ناٹیہ شاستر صدیوں سے ارتقا پذیر رس کے متعلق شعریات کا کُل سرسبد کہا جاسکتا ہے۔ عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ ناٹیہ شاستر اچانک کوئی نظریہ لے کر نہیں آیا بلکہ اس میں زیر بحث آنے والے مواد کی زمین صدیوں کے غور وفکر کے بعد تیار ہوئی۔ آچاریہ بھرت نے رس سے متعلق اپنے سے قبل موجود تمامتر مواد کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد ہی ناٹیہ شاستر کی شکل میں رس نظریہ کو ایک جامع اور مربوط شکل میں پیش کیا۔

آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر کے چھٹے اور ساتویں باب میں رس کی تشریح تفصیل کے ساتھ پیش کی ہے۔ یہ تشریح ڈرامہ اور اسٹیج کو مد نظر رکھتے ہوئے پیش کی گئی ہے انھوں نے صرف آٹھ رسوں کو تسلیم کیا ہے اور ہر رس کے وبھاو یعنی مرکزی کردار یا مناظر یا محرک انبھاؤ (अनुभाव) یعنی اداکاری، سنچاری بھاؤ (संचारी भाव) یعنی ترسیلی جذبہ یا منقلبات، ستھائی بھاؤ (स्थायी भाव) یعنی مستقل یا غالب جذبہ اور ساتوک بھاؤ (सात्विक भाव) یا فطری جذبہ وغیرہ کا تفصیلی تعارف کرایا ہے۔ ویسے ناٹیہ شاستر میں مخصوص رس چار ہی بتائے گئے ہیں یعنی شرنگار (श्रृंगार) رودر (रौद्र) ، ویر (वीर) اور ویبھتس (वीभत्स) انھیں چاروں سے چار اور رس نمو پذیر ہوئے۔ مثلاً شرنگار سے ہاسیہ (हास्य) رودر سے کرون (करूण) ویر سے ادبھت (अद्भुत) اور ویبھتس (वीभत्स) سے بھیانک رس نمو پذیر ہوئے۔ خود فرماتے ہیں:

श्रृंगाराद्धि भवेद्धास्यो रौद्राच्च करूणो रसः
वीराच्चैवाद्‌भुतोरपन्ति वीभत्साच्च भयानकः

آچاریہ بھرت نے رسوں کے رنگوں کا بھی بیان کیا ہے۔ مثلاً شرنگار کا سفید، ہاسیہ کا سفید، کرون کا سُرمئی، رودر کا سُرخ، بھیانک کا سیاہ، ویبھتس کا نیلا اور ادبھت کا زرد رنگ ہوتا ہے۔ انھوں نے بھاؤں یعنی جذبات کی تعداد ۴۹ بتائی ہے مستقل یا غالب جذبات کی تعداد ۸، اور ویبھچاری بھاؤ کی تعداد ۳۳، اور ساتوک (सात्विक) یعنی فطری جذبات کی تعداد ۸ بتائی ہے۔ اس طرح آچاریہ بھرت کے مطابق وبھاؤ، انوبھاؤ اور ویبھچاری بھاؤ کے باہمی اتصال سے رس کی نمو پذیری ہوتی ہے۔ فرماتے ہیں: ۔

विभानुभाव व्यभिचारि संयोगाद्वरस निष्पन्तिः

آچاریہ بھرت نے بتایا ہے کہ مختلف جذبات کے ساتھ ستھائی بھاؤ یعنی مستقل یا غالب جذبہ کا رشتہ بادشاہ اور خدام جیسا ہے۔ جس طرح انسانوں میں بادشاہ اور شاگردوں میں استاذ کا مقام ہوتا ہے اسی طرح سبھی بھاؤں یعنی جذبات میں ستھائی بھاؤ (غالب یا مستقل جذبہ) کا مقام ہوتا ہے۔

यथा नराणां नृपतिः शिष्याणां च यथा गुरुः
एवं हि सर्वभावानां भावः स्थायी महानिह ॥

۔ناٹیہ شاستر ۸/۷

آچاریہ بھرت نے شاعر کے داخلی جذبات اور قلبی لہروں کو 'بھاؤ' کا نام دیا ہے۔ انھوں نے بھاؤ کی نمو پذیری کے بارے میں یہ فرمایا ہے کہ واچک (वाचिक) یعنی مکالماتی آنگک (आंगिक) یعنی عضویاتی اور ساتوک (सात्विक) یعنی فطری اداکاری کے ذریعہ ناظر کے دل میں شعر کے معنی کا ادراک کرانے والی حالت کو بھاؤ یا جذبہ کہتے ہیں۔

भावयन्तीति भावाः उच्यते वागऽगसत्वोयेता
काव्यार्थ - भावयन्तीति भावाः इति।

جس طرح مختلف کھانوں کو کھانے والے افراد مختلف طرح کے ذائقے حاصل کرتے ہیں اسی طرح مختلف قسم کے جذبات اور اداکاری کو دیکھ کر ناظرین لطف اندوز ہوتے ہیں۔ آچاریہ بھرت نے رس کی جو تشریحات پیش کی ہیں ان کی بنیاد ارضی ہے۔ انھوں نے رس کی تشریح اسٹیج کو مدنظر رکھتے ہوئے کی ہے۔ انھوں نے رس کی روایتی تنقید کو مربوط شکل عطا کی۔ ناٹیہ شاستر میں رسوں کے اجزا، رس کا ساختیاتی عمل، رسوں کی تعداد، رسوں کی ہیئت، رسوں کے باہمی ربط کا آچاریہ بھرت نے سائنسی تجزیہ پہلی بار پیش کیا۔ انھوں نے رس کی جو تعریف پیش کی ہے وہ صدیوں کے بعد آج بھی احترام اور قدر کی مستحق ہے اس کے مختلف اجزا کا جو تجزیہ انھوں نے صدیوں پہلے پیش کیا تھا وہ جدید نفسیات سے بہت قریب ہے۔ ان کی رس کی تشریح فلسفیانہ نہ ہو کر اخلاقیات پر مبنی ہے۔ اچاریہ بھرت

کے بعد مختلف آچاریوں نے رس کی تشریح میں فلسفیانہ موشگافی سے بھی کام لیا۔ لیکن آچاریہ بھرت نے رس کے بارے میں جو تشریحات پیش کی ہیں ان میں فلسفیانہ ذہنی تحفظ کہیں بھی دکھائی نہیں دیتا۔

آچاریہ بھرت کا رس کے بارے میں اولین سوتر (सूत्र) حسب ذیل ہے۔

विभावानुभाव - व्यभिचारी
संयोगात रस - निष्पत्तिः

یعنی وبھاؤ (مرکزی کردار، مناظر، محرک) انوبھاؤ یعنی اداکاری یا اثر آفرینی اور ویبھچاری بھاؤ (व्यभिचारी भाव) یعنی اضافی کیفیات کے باہمی اتصال سے ہی رس نمو پذیر ہوتا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سبھی آچاریوں نے رس کو شعر کا سب سے بڑا مقصد مانا ہے اور بھرت کے مندرجہ بالا سوتر (सूत्र) یعنی اصول کو بغیر کسی حیلہ حوالہ کے قبول کرلیا ہے۔ ان آچاریوں میں چند آچاریہ ایسے بھی ہیں جنھوں نے اس سوتر میں موجود رس کی نمو پذیری (निष्पत्ति) کی تشریح اپنے انداز سے کی ہے۔ لیکن سبھی آچاریہ اس امر پر متفق ہیں کہ وبھاؤ، انوبھاؤ اور ویبھچاری بھاؤ کی وجہ سے ہی رس نمو پذیر ہوتا ہے۔ ان میں وبھاؤ، انوبھاؤ اور اُدّیپن (उद्दीपन) یعنی عناصرِ تحریک ہی رس کے مخصوص اسباب ہیں۔ ویبھچاری بھاؤ رس کا مخصوص سبب نہیں ہے۔ یہ صرف رس کے ارتقا اور عروج میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ رس کے سارے اسباب اس شخص سے الگ ہیں جسے 'رس' کا کردار یا منبع مانا جاتا ہے۔ انھیں خارجی اسباب کے یک جا ہونے پر کردار یا منبع میں رس کا احساس تجلی ریز ہوتا ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ رس کا کردار یا منبع کیا ہے؟ اس سوال پر سنسکرت شعریات کے آچاریوں میں اختلاف رائے رہا ہے۔ اس اختلاف کا آغاز اسٹیج پر کھیلے جانے والے ڈرامہ کے کرداروں کے ضمن میں ہوا ہے۔ چوں کہ آچاریہ بھرت ناٹیہ شاستر کے اولین آچاریہ تھے اس لیے قدرتاً ڈرامہ کے کردار میں رس کی موجودگی ان کے لیے ناگزیر تھی۔ شعریات کی رو سے ڈرامہ میں رس ہی مخصوص ہے۔ النکار یا صنائع بدائع کی جتنی اہمیت شاعری میں ہے اتنی ڈرامہ میں نہیں ہے۔ ڈرامہ کا تانا بانا جملوں سے ہی تیار ہوتا ہے۔ مگر اس کی روح تو

صرف اداکاری ہے۔ ڈرامہ میں اداکار، اصل کردار کی نقل کرتا ہے۔ ناظر اداکاروں میں اصل کرداروں کا قیاس کرتے ہیں۔ اور اسٹیج پر ہونے والی اداکاری کے ذریعہ اپنی قوتِ متخیلہ کے سہارے اصل واقعات اور کرداروں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ ڈرامہ اصل واقعہ کی نقلِ محض ہے۔ اصل واقعہ تو گزری ہوئی کہانی ہے۔ ناظر یہ بھی جانتا ہے کہ اداکار، اصل کردار نہیں ہیں، وہ صرف اصل کرداروں کا سوانگ بھر کر ان کی نقالی کر رہے ہیں۔

ڈرامہ کی یہ صورت ایک دم صاف اور شفاف ہے لیکن اس شفافیت میں بھی رس سے متعلق بہت سی پیچیدگیاں اور غلط فہمیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ سنسکرت شعریات کے آچاریوں کے سامنے رس کی ہیئت سے زیادہ اہم رس کا کردار رہا ہے۔ زیادہ تر آچاریوں نے رس کی ہیئت کو قطعیًا ثابت مان کر اس کے بارے میں کوئی سوال نہیں کیا ہے۔ لیکن سنسکرت شعریات کے آخری عظیم آچاریہ پنڈت راج جگن ناتھ (पंडित राज जगन्नाथ) نے بھگناورناچیت (भग्नावरणाचित) کی تشکیل میں جس طرح رس کی عام ہیئت کی تشریح کی ہے وہ اپنے آپ میں بہت اہم ہے، جسے ان سے پہلے کے آچاریہ پیش کرنے میں ناکام رہے۔ پنڈت راج سے قبل کے آچاریہ خاص طور سے رس کے کردار کا ہی تعین کرتے رہے۔ اس ضمن میں رس کے نظامِ احساس کا بھی سوال اٹھا، اور اس سوال کے ساتھ ہی ساتھ رس کے نظامِ احساس کی بھی طویل تشریح کی گئی۔ آچاریہ ابھنوگپت (अभिनव गुप्त) کا نظریۂ اظہار (अभिव्यक्तिवाद) رس کی ان تشریحات کا آخری نتیجہ ہے جو کہ کردار اور رس کے نظامِ احساس، دونوں سوالات کا حل ایک ہی اصول سے کرتا ہے۔ ستھائی بھاؤ یعنی غالب جذبہ کے عام اصول کی تلاش کے ذریعہ ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) نے روایتی شعریات کی پیچیدہ پہیلی کو حیرت انگیز طریقے سے حل کیا ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ ابھنوگپت کا نظریہ روایتی شعریات کی رس سے متعلق غلط فہمیوں کا مکمل حل تلاش نہیں کر سکا۔

جیسا کہ سطورِ بالا میں عرض کیا جا چکا ہے آچاریہ بھرت کے رس سوتر میں رس کے اسباب کو عام طور پر بیان کیا گیا ہے۔ آچاریہ بھرت کے خیال میں یہ اسباب وبھاؤ،

انو بھاؤ اور ویبھچاری بھاؤ ہیں، ان کے باہمی اتصال سے ہی رس کی نمو پذیری ہوتی ہے سنیوگ (संयोग) کا مطلب یہی ہوگا کہ یہ جذبات یک جا ہو کر رس کو نمو پذیر کرتے ہیں۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ رس کے ساتھ ان کا تعلق کس نوعیت کا ہے؟ اور ان کے یک جا ہونے پر رس کس طرح نمو پذیر ہوتا ہے؟ یہ سوالات سنسکرت شعریات کے لیے پیچیدہ بن گئے ہیں۔ یہ تینوں بھاؤ رس کے اسباب ہیں؟ یا معادن ہیں؟ رس کی نشپتی (निष्पत्ति) سے مُراد رس کی پیدائش ہے یا اظہار؟ ــــ اِن اور انھیں قبیل کے سوالات کی تفصیلی تشریحات نے رس کی تاریخ شرح مرتب کی۔ ان کے علاوہ یہ سوال بھی اٹھا کہ رس کا کردار یا منبع کیا ہے؟ بہر حال آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر میں ان کے رس سوتر کے اختلافی پہلوؤں کی تشریح نہیں ملتی۔ انھوں نے کہیں پر بھی یہ واضح نہیں کیا کہ رس کی نمو پذیری یعنی نشپتی کی ساخت کیا ہے؟

اصل زندگی میں رس کے منبع کے بارے میں زیادہ اختلاف نہیں ہے۔ ہر آدمی رس کا منبع ہے۔ رس باطنی احساس سے تعلق رکھتا ہے جسے رس کا احساس ہوتا ہے وہی رس کا منبع بھی ہے۔ ڈرامہ اصل زندگی کی فنی نقل یا اداکاری ہے۔ شاعری زندگی کی تشریح ہے۔ اس طرح ہم دونوں کو زندگی کا اظہار کہہ سکتے ہیں، لیکن اظہار کی ان دونوں صورتوں میں فرق ہے۔ ڈرامہ کا اظہار اصل میں زندگی کے مطابق ہے شاعری کا اظہار اصل زندگی کا فن کارانہ اظہار ہے۔ شاعری میں رس کے منبع اور اس کی نمو پذیری کا سوال بہت پیچیدہ ہے۔ لفظ کے ذریعہ رس کی نمو پذیری کیسے ہوتی ہے؟ اصل کردار اور قاری یا سامع یا ناظر ان سب میں رس کا منبع کون ہے؟ شاعری میں ان سوالا کی پیچیدگی کا سبب یہ ہے کہ شاعری کے رس کے بارے میں ایک ہی کردار تخیل میں آتا ہے اور یہ کردار کوئی اور نہیں بلکہ شاعری کا صاحبِ دل قاری ہے۔ رس کے ضمن میں قاری کا صاحبِ دل ہونا اولین شرط ہے۔ اس قاری کے بارے میں بھی یہ سوال اٹھتا ہے کہ اسے رس کا احساس کس طرح ہوتا ہے اور اس نے جس رس کو محسوس کیا ہے اس کی ہیئت کیا ہے؟ قاری کے رس کا احساس اصل کرداروں کے رس کے احساس (ناظر کا تجربہ) سے قطعی مختلف ہوتا ہے۔ اس نکتہ پر سبھی آچاریہ خاموش

رہے ہیں۔سبھی آچاریہ یہی مانتے رہے ہیں کہ قاری اور ناظر کے رس کا احساس مساوی ہوتا ہے ۔اس لیے وہ اسی پہیلی کو حل کرنے میں مصروف رہے کہ اصل جذبات کے ذریعہ حاصل ہونے والا رس قاری کے دل و دماغ میں کس طرح منتقل ہوتا ہے ۔ڈرامہ کی شکل شاعری سے مختلف ہے ۔اس میں اصل کرداروں اور ناظر کے درمیان ایک تیسری شخصیت یعنی اداکار آجاتا ہے ۔یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ اداکاروں کی اداکاری کے ذریعہ رس کی نمو پذیری کس طرح اور کس شکل میں ہوتی ہے؟ ناظر، ڈرامہ صرف اس لیے دیکھتا ہے کہ اسے رس حاصل ہوتا ہے ۔یہ ڈرامہ کی عام سچائی ہے ۔اسے تسلیم کرلینے پر ڈرامہ میں رس کا سوال شاعری کی طرح ہوجاتا ہے کہ ناظر میں رس کی نمو پذیری کس طرح اور کس شکل میں ہوتی ہے ؟ دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ اداکار، ڈرامہ میں اپنی اداکاری کے ذریعہ ناظر کے لیے رس کے اسباب کس طرح مہیا کرتا ہے؟ یہ فرق بھی اتنا بنیادی نہیں ہے جتنا بہ ظاہر لگتا ہے ۔لیکن ذریعہ میں تفریق ہونے کی وجہ سے وہ اہم بن جاتا ہے ۔اصل زندگی کے بنیادی حالات کا اظہار، شاعری میں الفاظ کے ذریعہ ہوتا ہے ۔الفاظ ایک طرح سے شفاف ہوتے ہیں۔ اس لیے وہ اصل حالت اور قاری کے درمیان رکاوٹ نہیں بنتے ۔مخصوص اہلِ دل حضرات کے علاوہ عام لوگ اظہار کے مختلف زاویوں اور پیچیدگیوں پر غور نہیں کر پاتے ۔اکثر مخصوص قارئین بھی لفظ کی شفافیت سے جھلکنے والے معانی کو گرفت میں لینے میں دھوکا کھا جاتے ہیں۔ شاعری میں یہ عناصر، شاعری کے کردار، موضوعات، تعلقات، اعمال اور جذبات ہوتے ہیں۔ یہ عناصر ہی اصل زندگی کے بھی اسباب ہیں ۔اس لیے اکثر قاری پر شاعری کا اثر اصل زندگی کے عین مطابق ہوتا ہے ۔لیکن یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ اظہار کی شاعرانہ ہیئت کا اثر چند صاحبِ دل قارئین یا سامعین پر ہی ہوتا ہے ۔

دوسری طرف ڈرامہ کی حالت کچھ عجیب سی ہے ۔ایک طرف ڈرامہ کی اداکاری اصل زندگی کی نقل پیش کرتی ہے ۔یہ نقل ایک زاویہ سے اصل زندگی کے مطابق ہوتی ہے، کیونکہ اس کا ذریعہ صرف الفاظ نہیں ہیں جو زندگی کا صرف ایک حصہ ہیں بلکہ اس کا ذریعہ آدمی اور اس کا طرزِ عمل بھی ہے جو کہ اصل زندگی کے مماثل ہے ۔ڈرامہ کا یہ حرکی ذریعہ، شاعری کے

ذریعہ کی طرح شفاف نہیں ہوتا۔ اداکار، اصل تاریخی کرداروں کی نقل پیش کرتے ہیں لیکن دوسری طرف ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ وہ اصل کردار نہیں ہیں بلکہ اصل کرداروں کی نقل کرنے والے محض اداکار ہی ہیں۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ڈرامہ کی اداکاری اصل واقعہ نہیں ہے بلکہ وہ اصل واقعہ کی فن کارانہ نقالی ہی ہے۔ ڈرامہ کی یہ صورتِ حال ایک طرح کی رکاوٹ بن جاتی ہے، لیکن دوسری طرف ڈرامہ اصل زندگی کا احساس بھی دلاتا ہے جو کہ شاعری کی بہ نسبت ڈرامہ کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ایسی حالت میں ڈرامے میں رس کا مسئلہ اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ شاعری میں صرف اصل کرداروں کے رس کا احساس اور قاری کے رس کے حصول سے متعلق سوال اٹھاتا تھا لیکن ڈرامہ میں ان دونوں کے علاوہ بھی ایک تیسری شخصیت اداکار کی ہے جو دو اضافی مسائل پیدا کرتا ہے۔ پہلا یہ کہ اداکار، اصل تاریخی یا افسانوی کردار کی نقل کرتا ہے تو کیا وہ اصل کردار کے رس کو بھی محسوس کرتا ہے؟ اگر ہاں تو کس طرح؟ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ناظر کے لطف اندوز ہونے کے لیے اصل کردار کے رس کو کس طرح پیش کرتا ہے اور ناظر اس سے کس طرح لطف اندوز ہوتا ہے؟ اس طرح اداکاری کے سحر کی ذریعہ کی وجہ سے ڈرامہ میں رس کا مسئلہ اور الجھ جاتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں رس کے تناظر میں ایک صورتِ حال کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ یعنی اصل زندگی کے جاندار کرداروں کے ذریعہ جس رس کا ادراک ہوتا ہے اس کا قاری کے ذریعہ محسوس کیا جانا، ذرائع میں فرق ہونے کے باوجود یہ صورتِ حال ڈرامہ اور شاعری دونوں میں یکساں ہے۔ اداکاری اور لفظ کے متضاد ذرائع سے نمودار ہونے والے اظہار کی ہیئت کے مخصوص خطوط پر عوام الناس کم غور کر پاتے ہیں۔ ان پر صرف مخصوص اہلِ دل حضرات ہی غور کر پاتے ہیں کیوں کہ وہ ڈرامہ اور شاعری کو اصل زندگی کے نقطۂ نظر سے نہ دیکھ کر صرف فن کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں جبکہ عوام الناس ان دونوں کو براہِ راست زندگی کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ شاعری کا میڈیم شفاف ہوتا ہے اور اداکاری کا متحرک میڈیم شفاف نہ ہوتے ہوئے بھی براہِ راست زندگی کی تمثیل یا نقل پیش کرتا ہے۔ اس لیے ڈرامہ اور شاعری دونوں کا اثر عوام الناس پر براہِ راست زندگی کے مطابق ہی ہوتا ہے۔ شعریات کے آچاریہ ان دونوں کو تاثر کے نقطۂ نظر

سے ہی دیکھتے ہیں۔ اس لیے یہ سوال اپنی جگہ اہم ہے کہ اصل کرداروں میں رس کی نمو پذیری کیسے ہوتی ہے؟ اور قاری یا ناظر اس سے لطف اندوز کیسے ہوتا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ شاعری کے رس کی اپنی ہیئت ہے جو اصل زندگی کے رس سے اگر مختلف نہیں تو کچھ نہ کچھ فرق ضرور رکھتی ہے۔ زندگی کے رس، شاعری کے اسباب بن کر شاعری کے رس کو بالیدگی عطا کرتے ہیں۔ اس طرح انواع و اقسام کے حالات اور جذبات کے اتصال سے شاعری میں موجود رس اور بھی پیچیدہ بن جاتا ہے۔ شعریات میں رس کی تشریحات میں رس کی مختلف اقسام کو بھی بیان کیا گیا ہے (تفصیل سطورِ بالا میں آچکی ہے)

جبکہ اصل زندگی کے رس تین طرح کے ہوتے ہیں یعنی روحانی رس (आध्यात्मिक-रस) ثقافتی رس (सांस्कृतिक—रस) اور فطری رس (प्राकृतिक—रस)

روحانی رس، عام لوگوں کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ ثقافتی رسوں میں مادہ اور روح کا اتصال ہوتا ہے۔ اس میں فطرت کے عناصر روح کی آغوش میں نشو و نما پاکر حیرت انگیز جمال آفرینی اور رس کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ثقافتی رس فرد کی اکائی میں طلوع نہیں ہوتا بلکہ کئی باشعور افراد کے باہمی احساسِ کل کے طفیل ہی نمو پذیر ہوتا ہے۔

فن اور شاعری کا رس نہ تو پوری طرح فطری رس ہے اور نہ ہی مکمل طور پر روحانی یا مابعد الطبیعاتی رس ہے۔ ثقافتی رس کی اصل شکل میں جذبے کی افزونی کو بالادستی حاصل رہتی ہے اور یہی فن کا بنیادی رس ہے۔

سنسکرت شعریات میں ڈرامہ کو شاعری ہی کا ایک حصہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ڈرامہ ایک ادبی تخلیق ہے۔ سنسکرت کے ڈراموں میں بحروں کا خوب استعمال ہوا ہے۔ لیکن ادبی ہوتے ہوئے بھی ڈرامہ کا اولین مقصد اداکاری ہی ہے۔ ادبی یا تحریری ڈراموں سے قبل بھی غیر تحریری لوک کہانیوں کی اداکاری عوامی اسٹیج پر ہوتی تھی۔ عوام الناس بھی اداکاری کو فن کی صف میں قبول کرتے آئے ہیں۔ لیکن وہ فن کی لطافتوں کو سمجھ نہیں پاتے۔ ان کے سامنے فن کی باریکیوں کی بہ نسبت جذبے کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے لوک سنگیت میں بھی ہیئت کی بہ نسبت جذبہ کو اولیت حاصل رہتی ہے۔ اسی لیے ڈرامہ

میں رس کو فوقیت حاصل رہتی ہے۔ جیسا کہ خود آچاریہ بھرت فرماتے ہیں :

तत्र रसानेव तावदादा वभिव्याख्यास्याम:
नहि रसादेत कश्चिदर्थ: प्रवर्तते

یہاں ملحوظ خاطر رہے کہ فن کے ثقافتی نقطۂ نظر سے اداکاری لوک فن اور اشرافیہ فن کا خطِ تقسیم ہے۔ اداکار اور ناظر کی تفریق اشرافیہ فن کی شناخت ہے اور اس تفریق کی وجہ سے ہی اشرافیہ فن کی ہیئت کی دل کشی اتنے عروج پر ہوتی ہے کہ عام ناظر اس کی تفہیم میں ناکام رہتا ہے۔ اداکار اور ناظر کی تفریق ڈرامہ کو بھی اشرافیہ فن کے قریب لے آتی ہے۔ حالانکہ ڈرامہ میں اصل زندگی کا اظہار، اس تفریق کو کم ضرور کرتا ہے پھر بھی ڈرامہ کا ناظر، فن کے اشرافیہ اظہار کے ناظر کی طرح ساکت اور غیر متحرک رہتا ہے۔ وہ لوک رقص اور لوک موسیقی کے ناظر کی طرح محفلِ فن کا عملی حصہ دار نہیں بن سکتا۔ اس طرح ظاہر ہوا کہ ڈرامہ یا شاعری کا رس فرد کی اکائی میں طلوع ہوتا ہے۔ ڈرامہ کے تناظر میں یہ قبول عام اصول ہے کہ ناظرین کی موجودگی کا مقصد ڈرامہ سے لطف اندوز ہونا ہے۔ اس لیے بنیادی مسئلہ یہ ہوا کہ ناظر ڈرامہ سے کس طرح لطف اندوز ہوتا ہے یا وہ رس کو کیسے محسوس کرتا ہے؟ یہی شعریات کا اصل مسئلہ ہے۔ بنیادی طور پر رس شاعری یا ڈرامہ کے اصل کرداروں کے ذریعہ ہی محسوس کیا جاتا ہے لیکن سچائی یہ ہے کہ یہ بنیادی صورتِ حال ماضی میں غائب ہو جاتی ہے۔ جس کی اداکاری ڈرامہ میں اداکار کرتا ہے۔ اداکاری اصل واقعہ کی جگہ نہیں لے سکتی۔ در اصل ڈرامہ اصل واقعہ (تاریخ کا حصہ) کا فنی اظہار ہوتا ہے۔ اداکار میں بھی رس کی موجودگی شبہ سے بالاتر نہیں ہے۔ اگر اداکار میں رس کی موجودگی تسلیم بھی کر لی جائے تو یہ سوال دوبارہ اٹھتا ہے کہ ناظر اس رس کو کیسے محسوس کرتا ہے؟ اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے بھرت کے رس سوتر کے شارحین نے اپنے اپنے انداز سے کوشش کی ہے۔

بھرت کے رس سوتر کے اولین شارح آچاریہ بھٹ لولٹ (आचार्य भट्टलोल्लट) ہیں۔ ان کی کوئی بھی تصنیف آج دستیاب نہیں ہے۔ ان کی زندگی کے بارے میں بھی معلومات موجود نہیں ہیں۔ بھرت سوتر کی تشریح کے ضمن میں ان کے خیالات کو آچاریہ ابھنوگپت

اور ابھنو بھارتی (आचार्य अभिनवगुप्त) نے اپنی کتاب دھونیالوک لوچن (ध्वन्यालोक लोचन) میں پیش کیا ہے۔ آچاریہ ممٹ (मम्मट) نے بھی اپنی کتاب میں ان کے (अभिनव—भारती) نظریات کے اقتباسات پیش کیے ہیں۔ آچاریہ بھٹ لولٹ کے مطابق اصل کرداروں سے مماثلت کی وجہ سے رس اداکاروں میں جذب ہو کر ناظر کو لطف و انبساط عطا کرتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ آچاریہ بھٹ لولٹ، رس کی نمو پذیری (निष्पत्ति) اصل کرداروں میں قبول کرتے ہیں۔

جہاں تک آچاریہ ابھنو گپت اور آچاریہ ممٹ کے حوالوں کا تعلق ہے، آچاریہ بھٹ لولٹ نے کہیں پر اصل تاریخی کرداروں اور ڈرامہ نگاروں کے تخلیق کردہ کرداروں میں کوئی فرق نہیں کیا ہے۔ بھٹ لولٹ نے آچاریہ بھرت سے الگ صرف ایک ہی بات کہی ہے کہ اصل تاریخی کردار جسکی نقل کی جاتی ہے (अनुकार्य) میں رس کی موجودگی کو ہی اس کے اداکاروں میں متصور کر لیا جاتا ہے اور اس تصور ہی سے ناظر کو لطف حاصل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ بھرت سے بہت نزدیک ہونے کی وجہ سے بھٹ لولٹ ان سے دور نہیں جا سکتے تھے، اور بھرت کی نظریں تھکے ہوئے ناظرین (सामाजिक) کو تفریح مہیا کرانا ہی ڈرامہ کا خاص مقصد ہے۔ اسی لیے بھٹ لولٹ کا بھی اس تفریح سے دور جانا ممکن نہیں لگتا۔ بھٹ لولٹ کے خیالات پر اعتراضات بھی کیے گئے۔ پہلا اعتراض یہ ہے کہ اصل تاریخی کردار میں رس کی موجودگی قبول کر لینا مناسب نہیں ہے کیوں کہ اصل کردار کے جذبات مادی یا ارضی ہوتے ہیں اس طرح اس میں موجود رس بھی ارضی ہوگا۔

دوسرا اعتراض یہ ہے کہ بھٹ لولٹ نے رس کی پیدائش کو قبول کر لیا ہے۔ پیدائش اس شے کی ہوتی ہے جس کی قلت رہتی ہے۔ جبکہ بھٹ لولٹ نے یہ مانا کہ ستھائی بھاؤ یا غالب جذبہ ہی تحلیل ہو کر رس کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ پھر اس کی قلت کس طرح ہوئی؟ اور جب قلت نہیں ہوئی تو پیدائش کیسے ہوگی؟ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ نقالی سے رس کی نمو پذیری نہیں ہو سکتی۔ چند جذبات ایسے بھی ہوتے ہیں جن کی نقالی کرنے سے وہی جذبات پیدا نہ ہو کر حسد، شرم اور نفرت وغیرہ دوسرے جذبات بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہ بات اہم ہے کہ انبساط آمیز جذبات کی نقالی تو کی جا سکتی ہے لیکن حزن آمیز جذبات کی نقالی کوئی کیوں کرے گا؟ اسلیے

نقالی کے ذریعہ اداکاروں میں رس کی موجودگی کو قبول کرلینا مناسب نہیں ہوگا۔

ان اعتراضات کے باوجود ہم بھٹ لولٹ کے خیالات سے پہلوتہی نہیں کرسکتے۔ چونکہ ان کی کوئی تصنیف آج تک دستیاب نہیں ہوئی۔ اس لیے ان کے خیالات کی مکمل تشریح ممکن نہیں ہے۔ پھر بھی آچاریہ بھٹ لولٹ کی تشریح حقیقت سے کافی قریب تھی۔ اس کی کمزوری صرف یہ تھی کہ اس کی نگاہ ناظر کی بہ نسبت اصل کرداروں پر ہی زیادہ مرکوز رہی۔

آچاریہ بھرت کے رس سوتر کی تشریح کرنے والے دوسرے اہم آچاریہ آچاریہ شنکک (शंकुक) ہیں۔ ان کی بھی کوئی تصنیف آج دستیاب نہیں ہے۔ ان کے خیالات کا علم بھی ہمیں ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) اور ممٹ (मम्मट) کے اقتباسات سے ہوتا ہے۔ آچاریہ شنکک نے بھٹ لولٹ کے نظریے پر اعتراضات کرتے ہوئے ایک نئے اصول کو قائم کیا، جسے انومتی واد (अनुमितिवाद) کہتے ہیں۔ شنکک نیائے فلسفہ (न्याय—दर्शन) کا ماننے والا تھا۔ اسی لیے اس نے اپنے اصول کی تشریح نیائے فلسفہ کی بنیاد پر کی ہے۔ اس کا قول ہے کہ انوکرتا (अनुकर्ता) یعنی اداکار اپنی اداکاری کے ذریعہ ڈرامہ میں موجود رام وغیرہ اصل کرداروں کی کامیاب نقالی کرتے ہیں۔ اور ناظر انھیں اصل کرداروں کی طرح قبول کرلیتا ہے (رام کا کردار نبھانے والے اداکار ارون گوول کو اسٹیج یا پردے پر ارون گوول نہ مان کر اسے رام ہی مان لیا جاتا ہے۔ بہت سے ناخواندہ لوگ جنھوں نے ارون گوول کو رامائن سیریل میں رام کے کردار میں دیکھا ہے۔ اسے عام زندگی میں بھی رام مان کر اس کی پوجا کرنے لگتے ہیں) معلوم ہوا کہ ستھائی بھاؤ یعنی غالب جذبہ کی ڈرامہ کے ذریعہ نقل ہی رس ہے۔ آچاریہ شنکک نے اس طرح اندازہ یا قیاس کے ذریعہ سے ہی سہی، ناظر اور رس کو ایک دوسرے کے نزدیک لانے کی کوشش کی ہے اور یہ ظاہر کیا ہے کہ رس کی نمو پذیری سے مراد نقالی ہے۔ بعد کے آچاریوں یعنی آچاریہ بھٹ توت (आचार्य भट्टतौत) اور ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) نے آچاریہ شنکک پر اعتراض کیا۔

بھٹ توت (भट्टतौत) کا خیال ہے کہ نقالی تو اصل کی ہوتی ہے۔ اس لیے جب تک اصل کردار اور اس کے حرکات و سکنات اور اعمال کو دیکھا نہ جائے اس کی نقالی

یکیسے ہوگی؟ دوسری دلیل یہ ہے کہ اگر اداکار اپنے ستھائی بھاؤ یعنی غالب جذبہ کی بنیاد پر اصل کردار کے ستھائی بھاؤ کی نقالی کرتا ہے تو وہ جذبہ ارضی یا مادی ہی ہوگا۔ ماورائی نہیں ہوسکے گا۔

ایک دلیل یہ بھی ہے کہ دُشینت (दुष्यन्त) بنا ہوا اداکار اگر شکنتلا (शाकुंतला) بنی ہوئی اداکارہ سے اپنے ذاتی جنسی جذبات کا مظاہرہ کرنا بھی چاہے تو وہ ایسا اسٹیج پر کھلے عام نہیں کرسکتا۔ کیوں کہ نفسیاتی طور پر ہیجان انگیز، مادی جذبات کی اداکاری عوام یا ناظرین کے سامنے نہیں ہوسکتی۔ بالفرض اگر وہ ایسا کرتا بھی ہے تو اداکاری وہیں ختم ہوجائے گی۔ اس طرح آچاریہ شنکُک نے رس نشپتی کی بنیاد قیاس مان کر غلطی کی۔ کیوں کہ دوسرے شخص کی حرکات و سکنات کا قیاس کرکے کوئی بھی مطمئن نہیں ہوسکتا۔ بالکل ویسے ہی جیسے دوسرے کے کھانا کھانے کے عمل کا قیاس کرکے کوئی بھی بھوکا آدمی شکم سیر نہیں ہوسکتا۔ اسی طرح آچاریہ شنکُک کا اصول بھی کمزوری سے خالی نہیں ہے لیکن ان کے اصول کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ انھوں نے اصل کردار اور ناظر کی اہمیت کو بہ یک وقت قبول کرلیا۔

رس نشپتی کے تیسرے شارح آچاریہ بھٹ نایک (आचार्य भट्टनायक) ہیں۔ ان کی بھی کوئی تصنیف آج دستیاب نہیں ہے اور ان کے خیالات کا علم بھی ہمیں ابھنوگپت وغیرہ کے حوالے سے ہوتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ان کے بعد کے آچاریوں نے ان کا نام بڑے احترام کے ساتھ لیا ہے۔ بھٹ نایک پہلے آچاریہ ہیں جنھوں نے ڈرامہ میں ناظر کو سب سے پہلے اہمیت دی ہے۔ ان کے مطابق صاحبِ دل ناظر ہی رس سے لطف اندوز ہوسکتا ہے نہ تو اصل کردار (अनुकार्य) اور اداکار کے ضمن میں اور نہ ہی ناظر کے ضمن میں یعنی کسی بھی حوالہ سے رس کی نہ تو موجودگی ہوتی ہے اور نہ ہی اس کی نمو پذیری ہوتی ہے بلکہ شاعری اور ڈرامہ میں مطالعہ یا اداکاری کے فوراً بعد نمو پذیر ہونے والے دوسرے عمل یعنی وبھاؤ وغیرہ کا ایک عام معیار (साधारणीकरण) قائم ہوجاتا ہے۔ ناظر میں ایک فطری احساس موجزن ہوجاتا ہے اور یہی صورتِ حال ناظر کے لطف اندوز ہونے کا سبب بھی بنتی ہے۔ اس عمل سے ناظر میں کئی ذیلی احساسات بھی جنم لیتے ہیں۔ مثلاً ناظر کے ذاتی حسد اور کینہ سے پیدا ہونے والی جہالت کافور ہوجاتی ہے۔ یعنی من و تو کا احساس ختم ہوجاتا ہے اور اس طرح غالب

جذبہ تحلیل ہو کر رس میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔

بھٹ نایک کی شرح پر بھی اعتراضات کیے گئے ۔ آچاریہ ابھنو گپت نے ان کی شرح کی چند کمیوں کی طرف اشارہ کیا جو کہ منطقی اور فلسفیانہ زیادہ ہیں ۔ اس لیے بھٹ نانک کی تشریح اپنی جگہ بہت اہم ہے ۔

رس سوتر کے چوتھے شارح آچاریہ ابھنو گپت ہیں جن کی کتاب ابھنو بھارتی (अभिनव-भारती) آج بھی موجود ہے ۔ یہی سبب ہے کہ رس کی سلطنت میں وہ تنہا آمر کی حیثیت سے جلوہ گر ہیں ۔ ان کے مطابق رس کی نمو پذیری صاحبِ دل افراد میں ہوتی ہے ۔ یہ اصول بھٹّ نایک کا بھی ہے ۔ ابھنو گپت رس کی نمو پذیری سے ' اظہار ' مراد لیتے ہیں ۔ ان کے مطابق ناظر کے ذہن میں جذبہ کے ایک عام معیار کی نمو پذیری شخصی نہ ہو کر اجتماعی ہوتی ہے ۔ مثلاً کردار کی موت پر سارے ناظر غم میں ڈوب جاتے ہیں ۔ یا کردار کے کسی مزاح آمیز جملے پر سارے ناظرین ایک ساتھ ہنسنے لگتے ہیں ۔

ابھنو گپت کے بعد آچاریوں نے کم و بیش انھیں کے اصولوں کو قبول کیا ۔ آچاریہ دھننجے (धनंजय) آچاریہ دھنِک (धनिक) اور مہم بھٹّ (महिम भट्ट) وغیرہ انھیں کے خوشہ چیں رہے ۔ لیکن سنسکرت شعریات کے آخری آچاریہ پنڈت راج جگن ناتھ نے رس سوتر کی تشریح ویدانت فلسفہ کی روشنی میں کی ۔ اپنی تشریح میں انھوں نے دو اجزا کو بہت اہمیت دی ۔ پہلا بھاوٗنا روپ دوش (भावना–रुप–दोष) اور دوسرا آشرے کے ساتھ تعلق (आश्रय तदात्म्य) بھاوٗنا روپ دوش سے مراد یہ ہے کہ اسٹیج پر یا شاعری میں بار بار دشینت (दुष्यन्त) اور شکنتلا (शकुंतला) کو دیکھ کر یا پڑھ کر ناظر یا قاری کے قلب میں یہ جذبہ گھر کر جاتا ہے کہ دشینت، شکنتلا سے عشق کرتا ہے ۔ دشینت عاشق ہے ۔ یہ بات بار بار قاری یا ناظر کے سامنے آنے پر قاری یا ناظر کا ذہن آلودہ ہو جاتا ہے ۔ یہی احساس بھاوٗنا روپ دوش کہلاتا ہے ۔ اس احساس کے بعد ناظر یا قاری خود کو دشینت سمجھنے لگتا ہے ۔ یہی پنڈت راج کا آشرے کے ساتھ تعلق ہے ۔ یہ تعلق ہو جانے پر ناظر خود شکنتلا سے محبت کرنے لگتا ہے اور اس کیفیت میں ہی وہ رس سے لطف اندوز ہوتا ہے ۔

خود کو دشینت سمجھنا، جبکہ دشینت کا کردار نبھانے والا اداکار بھی دشینت نہیں ہے۔ یہ دونوں صورتیں 'مایا یا ہیولیٰ ہیں۔ لیکن عملی طور پر چونکہ ناظر رس کی نمو پذیری خود میں محسوس کرتا ہے۔ اس لیے اسے ہیولیٰ مان کر اس کی نفی مشکل ہوتی ہے۔

سطور بالا میں رس سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ان کی روشنی میں آخر میں ہم یہ عرض کر سکتے ہیں کہ سب کچھ قبول کرنے کے بعد بھی یہ تسلیم کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا کہ ستھائی بھاؤ یا غالب جذبہ، رس کی شکل میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ رس نمو پذیر ہوتا ہے لیکن یہ کہنا کہ جذبہ ہی رس ہے صحیح نہیں ہے۔ سارا تخلیقی عمل نیز سارا فنی عمل نیز زندگی کے فرائض انسان کو لطف و انبساط کی طرف لے جاتے ہیں۔

شاعری کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ صاحب دل قاری کے سامنے اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ شاعری کے آلات یعنی لفظ و معنی، صنائع بدائع، صوت اور رس اتنے طاقتور اور حیرت انگیز ہوتے ہیں کہ وہ قاری کے ان پردوں کو گلا دیتے ہیں جو اس کی روح دل اور دماغ کے چاروں طرف پھیلے ہوئے رہتے ہیں۔ اس عمل میں ایک کے بعد ایک پردہ بہت ہی تیز رفتاری سے گلتا ہوا ایک لطیف ترین صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ عمل جوہر (Atom) کے ٹوٹنے جیسا ہے ایک وقیع فن پارہ اس عمل کو ارضی محسوسات سے ماورائی انبساط تک لے جانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ من و تو کا جھگڑا ختم ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ احساس کا منبع بھی ختم ہو جاتا ہے کیونکہ جب تک احساس موجود رہے گا من و تو کی تفریق زندہ رہے گی۔ اس لیے یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ لطف آمیز حالت احساس سے خالی حالت ہوتی ہے۔ اس حالت کے بعد ایک ایسی حالت بھی آتی ہے جب یہ لطف آمیز صورتِ حال بھی ختم ہو جاتی ہے۔ در اصل یہی رس کی حالت ہے۔ جسے لطفِ کُل کہا جاتا ہے۔

ویدانت میں اس لطف آمیز حالت کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ کل کائنات کا سبب قادرِ مطلق ایشور ہے۔ پرکرت (प्रकृति) اور پُرش کے علاوہ کچھ بھی نہ تو کثیف ہے اور نہ ہی لطیف۔ شاعری سے حاصل ہونے والے انبساط اور انبساطِ روح یا مابعد الطبیعاتی لطف میں فرق صرف یہ ہے کہ شاعری سے حاصل ہونے والی لطف آمیز حالت جلدی ختم ہو جاتی ہے جبکہ انبساطِ روح مسلسل طویل مدت تک جاری رہتا ہے۔

صوفیائے کرام بھی ایسے ہی روحانی تجربات (حال، وجد) کی بات کرتے ہیں۔ اپنشد کے رشی نے فلسفیانہ موشگافی سے احتراز کرتے ہوئے کہا ہے کہ برہم (حق) ہی رس ہے (रसो वै स:) جب برہم (حق) کا ہی دوسرا نام 'رس' ہے تو وہ ستھائی بھاؤ یا غالب جذبہ کی تحلیل شدہ حالت کیسے ہو سکتا ہے؟

بہرکیف شاعری سے حاصل ہونے والے انبساط کی صرف دو[۲] شکلیں ہی ہو سکتی ہیں۔ پہلی انفرادی، دوسری اجتماعی۔ انفرادی رس وہاں ہوتا ہے جب شاعر اپنی شعری تخلیق میں منہمک ہوتا ہے۔ تخلیق کے دوران شاعر کثیف سے لطیف کی طرف سفر کرتا ہے اور ایک انبساط آمیز حالت میں پہونچ جاتا ہے۔ اس حالت میں جو تخلیق کار جتنی شدت سے یکسوئی آمیز فکری تگ و دو میں مصروف ہوتا ہے اتنی ہی وقیع اس کی شعری تخلیق ہوتی ہے۔ یہ ایک تجربہ ہے کہ تخلیق کے لمحوں میں شاعر ارضی مکروہات اور من و تو کی تفریق سے اوپر اُٹھ جاتا ہے اور ایک ایسے جہاں میں پہونچ جاتا ہے جہاں صرف انبساط ہی انبساط ہوتا ہے اور ایسے لمحوں میں ہی تخلیق طلوع ہوتی ہے۔

یہ انفرادی تجربہ جب صاحبِ دل قارئین، ناظرین اور سامعین کو اسی جہانِ انبساط میں لے جاتا ہے تو انھیں حاصل ہونے والا یہی انبساط آمیز تجربہ اجتماعی رس کہلاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ شاعر، ناظر، سامع، اداکار اور قاری سبھی رس کے کردار ہیں۔ اصل کردار کو ہم ڈرامہ یا شاعری کا کردار نہیں کہہ سکتے کیوں کہ وہ شاعری یا ڈرامہ سے خود لطف اندوز نہیں ہوتے۔ زیادہ سے زیادہ ہم اصل کرداروں کو شاعری یا ڈرامہ کی علت قرار دے سکتے ہیں۔ شاعر، اداکار، ناظر اور سامع کا تو ڈرامہ اور شاعری سے براہ راست تعلق ہے اور یہ اپنی اپنی جگہ اپنی اپنی طرح رس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

حواشی:

۱۔ رس شبد کا ارتھ وکاس (रस शब्द का अर्थ विकास)
ڈاکٹر نگیندر/ دھیریندر ورما نمبر (ہندی انوشیلن) ص۱۴۲

۲۔ Theory of Rasa and Dhwani ڈاکٹر شنکرن ص۳

(ب)

ہیئت

آچاریہ بھرت نے رس کی ہیئت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے یہ فرمایا کہ "جس[1] طرح مختلف طرح کے کھانوں اور ادویہ وغیرہ کے آمیزہ یا مرکب سے رس پیدا ہوتا ہے اسی طرح مختلف جذبات کے مرکب سے رس کی نمو پذیری ہوتی ہے' مثلاً گڑ وغیرہ اشیا اور کھانے کی چیزوں اور دوائیوں وغیرہ سے رس پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح مختلف جذبات کی ہم نشینی سے مستقل یا غالب جذبہ رس کا حصول کرتا ہے۔ رس سے کس چیز کا کلام کیا جاتا ہے؟ ذائقہ ہونیکے سبب اس حالت کو رس کہا جاتا ہے۔ رس کا ذائقہ کیسے حاصل ہوتا ہے؟ جس طرح مختلف قسم کے کھانوں سے تہذیب حاصل کرنے والے اناج کو کھا کر رسوں کا ذائقہ حاصل کرتے ہوئے انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اسی طرح مختلف قسم کے جذبات اور اداکاری کے سبب لفظی' عضوی اور خالص اداکاری سے آمیز مستقل جذبہ کا صاحب دل ناظر ذائقہ حاصل کرتے ہیں اور انبساط حاصل کرتے ہیں۔"

آچاریہ بھرت کے رس سے متعلق خیالات کے بارے میں جو نتائج ہیں وہ حسب ذیل ہیں[2]۔

(۱) رس ذائقہ دینے والا ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ رس احساس نہ ہو کر احساس کا موضوع ہوتا ہے۔

(۲) رس ایک پیچیدہ شے ہے جس میں جذبات کے مختلف عناصر اپنی آزاد شخصیت رکھتے ہوئے بھی اس میں خود کو ضم کر دیتے ہیں اور اس کو ایک اکائی کی شکل دیتے ہیں۔

(۳) وبھاؤ (مرکزی کردار' مناظر) انوبھاؤ (اداکاری) اور ویبھچاری بھاووں (اضافی کیفیات) اور تین طرح کی اداکاری (مکالماتی' عضوی اور پاکیزہ) کے ذریعہ ہی رس کی نمو پذیری ہوتی ہے۔ مختلف جذبات اور اداکاری کی آمیزش سے ہی مستقل جذبہ رس کا حصول کرتا ہے۔

آچاریہ بھرت کے بعد آچاریہ ممٹ اور آچاریہ وشوناتھ نے رس کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ آچاریہ وشوناتھ نے اپنے پیش رو آچاریہ ابھنو گپت اور آچاریہ ممٹ کے خیالات کو اپنی فکر میں جذب کر کے رس کے بارے میں جن مخصوص خیالات کو پیش کیا وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) رس کی نمو پذیری رجوگن (रजोगुण) یعنی تعیش آمیز خواہشات اور تموگن (तमोगुण) یعنی رذیل خواہشات سے خالی قلب انسانی میں ہوتی ہے۔ یعنی قلب میں ان خواہشات کی جگہ جب پاکیزہ خواہشات کا سرچشمہ آنکھیں کھولتا ہے اسی حالت میں رس کا ذائقہ اس سطح پر موجود رہتا ہے۔ جب نفسانی خواہشات ختم ہو جاتی ہیں اور وسیع القلبی کی فضا قائم ہو چکی ہوتی ہے مطلب یہ کہ رس کا ذائقہ حاصل کرنے کے بعد ناظر یا سامع یا قاری وسیع القلب، رحیم اور شفاف دلچسپیوں والا بن جاتا ہے۔ یہ بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ رس کی نمو پذیری سے حواس میں برانگیختگی کے بجائے ایک انبساط آمیز سکون کا ماحول پھیل جاتا ہے۔

(۲) رس کی نمو پذیری کے دوران وبھاؤ یعنی مرکزی کردار، مناظر وغیرہ کا الگ الگ احساس نہیں ہوتا بلکہ سبھی الگ الگ رہتے ہوئے بھی ایک ہی شکل اختیار کر جاتے ہیں۔

(۳) رس کی نمو پذیری بیداریٔ خودی سے ہوتی ہے۔ انبساط کی یہ حالت مادی کم اور روحانی زیادہ

(۴) رس کی نمو پذیری ایسے انبساط کو جنم دیتی ہے جس کو لفظوں میں باندھا نہیں جا سکتا۔ یہ انبساط، انبساطِ حواس سے قطعاً مختلف ہے لیکن یہ مکمل شکل میں مابعد طبیعاتی بھی نہیں ہوتا۔

(۵) رس کی نمو پذیری کے دوران ناظر یا سامع یا قاری اپنے اور پرائے کے احساس سے خالی ہو کر اپنے سامنے کے کردار یا منظر میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ اس کردار یا منظر کے علاوہ اسکے سامنے دوسری چیز نہیں رہتی۔ وہ مکان و زمان کی حدود میں قید نہ رہ کر خود مرکوز ہو جاتا ہے۔

(۶) رس کی نمو پذیری ناظر، قاری یا سامع میں اس انبساط کو جنم دیتی ہے جو کہ انبساط حق کی ہمسری کرتا ہے۔ یعنی رس حواس جسمانی کے احساس سے الگ ایک ماورائی انبساط کی شکل اختیار کر لیتا ہے، لیکن رس کے انبساط کو انبساط حق (ब्रहमानन्द) نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ برہمانند یا انبساطِ حق تو دائمی ہوتا ہے۔

رس کا حسن کے ساتھ بہت گہرا تعلق ہے لیکن یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ رس کا

جمالِ ارضی جمال سے قطعی مختلف ہوتا ہے۔ دنیا میں خوشی آمیز جذبات اور واقعات سے خوشی اور غم آمیز جذبات اور واقعات سے غم کا احساس ہوتا ہے لیکن رس میں سبھی طرح کے جذبات چاہے وہ خوشی آمیز ہوں یا غم آمیز ہوں۔ خوشی یا انبساط کی تخلیق کرتے ہیں۔

رس کا اظہار، وبھاؤ (مرکزی کردار) انوبھاؤ (اداکاری) ویبھچاری بھاؤ (اضافی کیفیات) کے ذریعہ نمو پذیر ہونے والے ستھائی بھاؤ یا مستقل جذبہ سے ہوتا ہے۔ صاحب دل قاری، سامع یا ناظر کے قلب میں ستھائی بھاؤ یا مستقل جذبات پہلے سے ہی باطن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتے ہیں۔ جب ان کے ساتھ وبھاؤ (مرکزی کردار، مناظر) انوبھاؤ (اداکاری) اور سنچاری بھاؤ (ترسیلی جذبہ) کا اتصال ہوتا ہے تب وہ اپنی ہیئت بدل کر رس کی شکل میں نمو پذیر ہوتے ہیں۔ اس عمل کو ایک مثال کے ذریعہ یوں سمجھا جا سکتا ہے۔ جس طرح مٹی کی دیواروں سے بنے ہوئے نئے گھر میں مٹی کی خوشبو کا پتہ پہلے سے نہیں چلتا لیکن جیسے ہی اس پر پانی کے قطرے پڑتے ہیں مٹی کی خوشبو خود بخود پھیلنے لگتی ہے۔ اسی طرح صاحبِ دل قاری، سامع اور ناظر میں پہلے سے ہی محسوس شدہ غصہ، محبت، درد و غم، جوش، خوف اور تحیر وغیرہ مستقل جذبے اس کے باطن میں خوابیدہ حالت میں رہتے ہیں۔ لیکن شاعری پڑھنے، ڈرامہ اور فلم دیکھنے سے ان کے قلب کے مستقل جذبات جاگ اٹھتے ہیں اور انھیں خوشی کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ظاہر ہوا کہ رس کی بنیاد، ستھائی بھاؤ یا مستقل جذبہ ہے جو دوسرے ذیلی اور معاون جذبات کے اتصال سے رس کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ وبھاؤ یعنی مرکزی کردار یا مناظر، انوبھاؤ یعنی اداکاری اور ترسیلی جذبات کو دنیاوی عمل میں علت و معلول اور معاون اسباب متصور کیا جاتا ہے۔ وبھاؤ یعنی محرکات جو عشق وغیرہ قلبی میلانات کے سرچشمے ہیں۔ انھیں کو رس کی علت کہا جاتا ہے اس کی دو قسمیں ہیں۔ اول وہ محرک جس سے قلبی میلانات پیدا ہوتے ہیں اور اسے آلمبن (आलम्बन) محرکِ اساسی کہا جاتا ہے اور دوسرے محرک کو اُدّیپن (उद्दीपन) یعنی محرکِ برانگیختگی کہتے ہیں، جس سے مستقل جذبات مثلاً عشق، ہنسی، رحم، غضب، بہادری، دہشت، لذت، حیرت اور اطمینان وغیرہ برانگیختہ ہو جاتے ہیں۔ ان میں ہیجان برپا ہو جاتا ہے۔ ان مستقل جذبات کے اس طرح مستقل ہونے پر ان کا اظہار انسانی جسم کی عضوی حرکات و سکنات سے نمایاں ہونے لگتا ہے۔

اسے ہی انو بھاؤ یا اثر پذیری کہا جاتا ہے' اور اسی انو بھاؤ یا اثر پذیری کو رس کا عمل کہا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ عشق وغیرہ مستقل جذبات کے معاون دیگر قلبی میلانات بھی ہوتے ہیں لیکن وہ لمحاتی ہوتے ہیں ان کو سنچاری بھاؤ (संचारीभाव) یا ترسیلی جذبات کہا جاتا ہے۔ یہ لمحاتی قلبی میلانات غالب یا مستقل جذبہ کو تحریک دیتے ہیں ان کا رم پذیر رہنا ہی ان کی خصوصیت ہے اور اسی لیے انھیں رس کا معاون محرک مانا جاتا ہے۔

وبھاؤ یعنی محرک' انو بھاؤ یعنی اثر پذیری اور سنچاری یعنی ترسیلی جذبات تینوں جذبات کا ظہور' عمل' علت اور معاون علتوں کی شکل میں رس کی نمو پذیری کی اولین حالت میں ہی ہوتا ہے لیکن جب رس اپنی مکمل شکل اختیار کر لیتا ہے تو یہ تینوں تحلیل ہو کر رس کا ہی حصہ بن جاتے ہیں ان کی الگ الگ شخصیت ختم ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر شربت بننے سے قبل پانی' شکر' سونف اور گلاب جل وغیرہ تو اپنا اپنا آزاد وجود رکھتے ہیں مگر جیسے ہی ان سبھی اشیاء کو ایک ساتھ ملا دیا جاتا ہے تو یہ اپنا اپنا وجود ختم کر کے ایک خاص مشروب کی شکل اختیار کر جاتے ہیں اور ان کی پہچان شربت کے روپ میں ہوتی ہے' اسے دوسری طرح یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ صرف وبھاؤ یعنی محرک جذبہ' یا صرف انو بھاؤ یعنی اثر پذیری یا صرف ویبھچاری یعنی اضافی کیفیات یا منقلبات کی الگ الگ حیثیت سے موجودگی' رس کے ظہور کا سبب نہیں بن سکتی۔ جب تک یہ تینوں یکجا نہیں ہوں گے' رس کا ظہور نہیں ہو سکتا۔ اسی صورتِ حال کو ہی وبھا وادِ سمو ہا لمبنا تمک (विभावादि) (समूहालम्बनात्मक) کہا جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ مجموعی محرکات اساسی کا علم ہی رس ہے۔ اسکو زیادہ واضح طور پر ہندی رس گنگا دھر میں اس طرح سمجھایا گیا ہے:۔

"تصور کیجیے کہ شکنتلا کے بارے میں دشینت کے قلب میں رتِ بھاؤ یعنی جذبۂ عشق پیدا ہوتا ہے۔ ایسی حالت میں عشق کو پیدا کرنے کی علت تو شکنتلا ہوئی۔ اس لیے شکنتلا ہی محرکِ اساسی (आलम्बन) کا سبب ہوئی۔ چاندنی کھیت کئے ہوئی تھی' جنگلی بیلوں میں پھول کھل رہے تھے۔ اس لیے یہ اشیاء اور انھیں کی طرح دیگر اشیاء محرکِ برانگیختگی (उद्दीपन) ہوئیں۔ اب ایسی صورت حال جب پیدا ہو گئی تو دشینت کا عشق اور گہرا ہو گیا اور شکنتلا کے حاصل نہ ہونے پر اس کے ہجر میں دشینت کی آنکھوں سے آنسو گرنے لگے۔ یہ اشک باری اس

عشق کے سبب ہوئی، اور یہی عشق کی اثر پذیری یعنی انوبھاؤ (अनुभाव) کا ظہور ہوا۔ اس طرح عشق کیساتھ ساتھ اسکا معاون جذبہ اندیشہ پیدا ہوا۔ شکنتلا سوچنے لگا کہ پتہ نہیں شکنتلا ملتی بھی ہے یا نہیں، یہ اندیشہ رتِ (रति) یا عشق کا ترسیلی جذبہ یعنی سنچاری بھاؤ (संचारी भाव) بن گیا۔ ان سبھی حالات کو جب موزوں اور لطیف الفاظ میں شاعری میں ڈھالا جاتا ہے اور جب اسے صاحب دل قاری پڑھتا ہے تو شکنتلا، دشینت کی محبت ہے ایسے جذبات پیدا ہوتے ہیں جو ماورائی بن کر مادی اشیا نہیں رہ جاتے اور اسطرح جو علت ہے وہ وبھاؤ یعنی محرک، جو عمل ہے وہ انوبھاؤ یعنی اثر پذیری اور جو معاون ہیں وہ ویبھچاری بھاؤ یعنی منقلبات کہلاتے ہیں اور انھیں کے ذریعہ اس ماورائی عمل سے انبساط کے پردے کھل جاتے ہیں۔ بہر حال یہاں یہ سوال ضرور اٹھتا ہے کہ وبھاؤ یعنی محرک، انوبھاؤ یعنی جذبۂ اثر پذیری یا سنچاری بھاؤ یعنی ترسیلی جذبہ کیا الگ الگ رس ہو سکتے ہیں؟ کہیں کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ انوبھاؤ یعنی اثر پذیری یا ترسیلی جذبہ کی غیر موجودگی میں یعنی صرف وبھاؤ (محرک) سے یا کہیں صرف ترسیلی جذبہ یا اثر پذیری سے ہی رس کا ظہور ہو جاتا ہے۔ اب اسی حالت میں کیا یہ مان لیا جائے کہ وبھاؤ، انوبھاؤ یا سنچاری بھاؤ الگ سے رس مانے جا سکتے ہیں؟ اور کیا ایسی صورت حال میں جہاں ایک جذبہ یا دو جذبے موجود ہوتے ہیں اور جب ان کے سبب رس کا اظہار ہوتا ہے تو کیا یہ مان لیا جائے کہ صرف وبھاؤ یا انوبھاؤ سے ہی رس کی نمو پذیری ہو سکتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ جہاں رس کا ظہور ان تینوں میں سے کسی ایک یا دو کی موجودگی میں ہوتا ہے وہاں تینوں میں سے ایک یا دو کی غیر موجودگی ایک کی موجودگی میں بھی اپنے ہونے کے نشان پر اصرار کرتی ہے۔ مراد یہ کہ ان تینوں میں سے ایک یا دو کی موجودگی سے رس حاصل بھی ہوتا ہے تو بھی مانا یہی جاتا ہے کہ ان تینوں کی موجودگی کے بعد ہی رس کا ظہور ہوا ہے۔

سنسکرت شعریات کے علمائے رس کو ماورائی کہا ہے اور اسکو انبساطِ یزداں کا بھائی (ब्रहमानन्द सहोदर) قرار دیا ہے۔ دوسرے الفاظ میں رس کے انبساط کو انبساطِ یزداں تصور کیا گیا ہے۔ یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ وبھاؤ یعنی محرک، انوبھاؤ یعنی اثر پذیری اور ترسیلی جذبہ جو کہ مادی یا عنصری ہیں پھر ان سے ماورائی عنصر کی تخلیق کیسے ہو سکتی ہے؟ جب یہ ارضی محرکات وغیرہ شاعری یا ڈرامہ میں بیان ہوتے ہیں تو ان میں ماورائی عمل بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اس لیے محرک وغیرہ کے ماورائی ہو جانے سے نمو پذیر ہونے والا رس بھی ماورائی ہو جاتا ہے۔ علماء نے

اس موضوع پر کئی طرح سے خیال آرائیاں کی ہیں۔

مثال کے طور پر دشینت اور شکنتلا کا عشق ایک عام عشق تھا۔ اس میں کسی طرح کی کوئی غیر معمولی بات نہیں تھی ۔ یہ عشق ایک ارضی یعنی مجازی عشق ہی تھا لیکن اس عشق کا بیان جب شاعری اور ڈرامہ میں ہوتا ہے تب یہ عشق ماورائی ہو جاتا ہے ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کسی کا جنسی عمل دیکھ کر شرم محسوس ہوتی ہے ۔ مگر شاعری وغیرہ میں بیان ہونے والے جنسی عمل سے قاری کو انبساط حاصل ہوتا ہے اور دوئی کا فرق ختم ہو جاتا ہے اور اسی لیے ایسی حالت میں رس ماورائی ہو جاتا ہے ۔

دوسری بات یہ ہے کہ دشینت اور شکنتلا کا عشق محدود تھا۔ جس وقت یہ عشق ان دونوں میں پیدا ہوا وہ انہیں دونوں تک محدود رہا ۔ لیکن جب اس کا بیان شاعری یا ڈرامہ میں کیا گیا تو اس کے حدود بڑھ گئے ۔ یہ عشق اب دو اشخاص کا نہ ہوکر لاکھوں قارئین اور ناظرین کے لیے انبساط کا سبب ہوا ۔ ارضی اشیاء اس طرح کا لامحدود انبساط نہیں فراہم کرتیں ۔ معلوم ہوا کہ لامحدود ہونے کے سبب یہاں رس ماورائی ہو گیا۔

دنیا میں دو طرح کی اشیاء ہوتی ہیں ۔ عمل کی شکل میں (कार्य—रूप) اور علم کی شکل میں ۔ جس شے کا علم کسی دوسری شے کے ذریعہ ہوتا ہے اسے گیاپیہ (ज्ञाप्य) (ज्ञाप्यरूप) کہتے ہیں ۔ اور جس شے کے ذریعہ کسی دوسری شے کا علم ہوتا ہے ۔ اُسے گیاپک (ज्ञापक) کہتے ہیں ۔ مثال کے طور پر اندھیرے میں رکھے ہوئے گھڑے کا علم چراغ کے ذریعہ ہوتا ہے ۔ اس لیے چراغ گیاپک (ज्ञापक) ہوا اور گھڑا گیاپیہ (ज्ञाप्य) ۔ کاریہ (कार्य) یا عمل اسے کہتے ہیں جو کسی سبب (कारण) سے پیدا ہوتا ہے ۔ جو شے پہلے سے ثابت نہیں ہوتی ہے اور جب سبب کی عمل پذیری کے بعد اس کی پیدائش ہوتی ہے تو اسے عمل (कार्य) کہا جاتا ہے ۔ اس طرح کی سبھی اشیاء یا تو گیاپیہ ہو سکتی ہیں یا عمل (कार्य) لیکن رس نہ تو عمل ہے اور نہ گیاپیہ ۔ عمل سے دستیاب عناصر اپنے سبب کے ختم ہونے کے بعد بھی موجود رہتے ہیں مثلاً کمہار کا گھڑا کمہار کے مرنے کے بعد بھی موجود رہتا ہے لیکن رس اپنے محرک وغیرہ (विभावादि) کے بغیر نہیں رہ سکتا ۔ اس لیے رس عمل نہیں ہے ۔ اسی طرح رس کو گیاپیہ بھی نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ گیاپیہ کی بنیادی خصوصیت یہ ہیکہ وہ معلوم ہونے کی حالت سے پہلے بھی موجود رہتا ہے اور معلوم ہونے کے بعد بھی رہتا ہے لیکن رس کی

صورت حال الگ ہے۔ رس کی موجودگی نہ تو تجربہ سے پہلے ہوتی ہے اور نہ تجربہ کے بعد ہوتی ہے۔ اسی لیے رس ماورائی ہے۔

دنیا میں خوشی اور غم کی اپنی الگ الگ شناخت ہے۔ کہیں ایسا نہیں ہوتا کہ کسی کی پیدائش پر کسی شخص کو رونا آئے، یا مرنے پر کسی کو ہنسنا آئے۔ لیکن شاعری یا ڈرامہ میں غم آمیز واقعات کے بیان سے بھی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اگر ایسی بات نہ ہوتی تو رام کے جنگل جانے کا واقعہ غم کا سبب بنتا نتیجتاً اس واقعہ کو نہ تو کوئی پڑھتا اور نہ ہی اسٹیج پر اس سے متعلق اداکاری ہی دیکھتا۔ لیکن اس طرح کے غم آمیز واقعات کو شاعری اور ڈرامہ میں سن کر یا دیکھ کر قاری یا ناظر انبساط میں غرق ہو جاتا ہے۔ اسی لیے رس کو ماورائی مانا جاتا ہے۔

دنیاوی اشیاء یا تو ماضی ہوتی ہیں یا حال یا مستقبل۔ لیکن رس وقت کی ان تینوں حالتوں میں نہیں آتا۔ اگر وہ ماضی ہوتا تو اس میں گزری ہوئی بات کا ادراک کیسے ہوتا؟ اسے مستقبل میں بھی نمو پذیر ہونے والا نہیں کہا جا سکتا۔ کیوں کہ مستقبل میں پیدا ہونے والی چیز کو کیسے محسوس کیا جا سکتا ہے؟ رس حال بھی نہیں ہے۔ کیوں کہ حال میں موجود شے یا تو عمل ہے یا گیا پیہ اور رس نہ تو عمل ہے اور نہ گیا پیہ۔ اسی لیے یہ ماورائی ہے۔ رس کا علم نہ تو بالواسطہ ہے اور نہ ہی راست ہے۔ چونکہ اس کا بالمشافہ ادراک ہوتا ہے۔ اس لیے یہ بالواسطہ نہیں ہو سکتا۔ شاعری وغیرہ میں الفاظ کے ذریعہ سامنے آنے کے سبب اسے راست بھی نہیں کہا جا سکتا۔ یہ دکھائی نہیں دیتا اس کا ارتعاش ہوتا ہے۔ اس طرح دنیاوی عناصر سے مختلف ہونے کے سبب رس سے حاصل ہونے والا انبساط ماورائی ہے۔

ظاہر ہوا کہ رس کا نظریہ شاعری یا ڈرامہ کے حوالے سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا پھیلاؤ جہانِ عنصری سے ماوراتک ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ رس بہرحال صاحب دل میں موجود رہتا ہے۔ شاعری یا ڈرامہ رس کو جگانے کا کام کرتے ہیں۔ شاعر یا تخلیق کار اپنی تخلیق کی ترسیل صاحب دل پر اس طرح کرتا ہے کہ اس سے صاحب دل قاری یا ناظر کو انبساط کا احساس ہوتا ہے۔ یہی انبساط ہی رس ہے۔ یہاں یہ بات بھی بہت اہم ہے کہ شاعر جب اپنے محسوسات کا اظہار کرتا ہے تو اس اظہار کے دوران وہ بھی انبساط کی ایک غیر معمولی کیفیت سے

گزرتا ہے۔ اس طرح شاعر اپنے احساس اور انبساط کو اپنی تخلیق کے ذریعہ صاحب دل قاری کو منتقل کر دیتا ہے۔ ثابت ہوا کہ رس کی موجودگی شاعر اور صاحب دل قاری دونوں میں ہوتی ہے

تخلیق کار اور صاحب دل قاری یا ناظر کے بارے میں جیسا کہ سطور بالا میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔ دو صورتیں سامنے آتی ہیں۔ اول فن پارے کی تخلیق کا عمل دوئم قاری یا ناظر کا اس فن پارے کی تخلیق کے بعد اس سے لطف اندوز ہونا۔ اسے تھوڑا اور واضح کریں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ تخلیق کے دوران تخلیق کار کو بھی ایک کیفیت آمیز حالت سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور اس کا قاری یا سامع بھی اس کی تخلیق کو پڑھتے ہوئے یا سنتے ہوئے ایک لطف آمیز حالت سے گزرتا ہے۔ لیکن قاری کا صاحب دل ہونا شرط ہے۔ صاحب دل قاری کا باطن جتنا ہی زیادہ شاعر یا تخلیق کار کے باطن سے قریب ہوگا، اتنا ہی زیادہ اسے لطف محسوس ہوگا۔ ظاہر ہوا کہ قلب میں فن پارے کو تخلیق کرنے کے دوران یا اسے پڑھنے کے دوران انبساط کی نمو پذیری خارجی شے یعنی رس کے اندازہ کے سہارے ہوتی ہے۔ رس کا مطلب کلی طور پر قلبی رو نہیں ہے کیوں کہ جو صاحب دل نہیں ہے اس میں بھی رس موجود ہوتا ہے کیوں کہ اس میں بھی اشیاء سے لطف اندوز ہونے کی حس موجود رہتی ہے حقیقت یہ ہے کہ جس طرح خارجی شے کا ادراک مختلف ذرائع سے ہوتا ہے اسی طرح سے خارجی شے کے رس کے حصول کے لیے بھی بہت سی باتوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ کسی عام شے کو دیکھ کر جس طرح شاعر کو جذباتی احساس ہوتا ہے۔ اسی احساس سے ملتے جلتے احساس کی نمو پذیری صاحب دل میں بھی ہوتی ہے جس سے وہ انبساط محسوس کرتا ہے معلوم ہوا کہ رس شاعری کے لیے بہت اہم ہے آچاریہ بھرت نے چاہے جن مخصوص حالات کے مطابق رس نظریہ پیش کیا ہو۔ لیکن شعریات کے لیے رس آج بھی اپنا ایک مخصوص مقام رکھتا ہے اور رس نظریہ کو قصۂ پارینہ نہیں سمجھا جا سکتا۔

بہر حال یہ سب ہوتے ہوئے بھی رس نظریہ کی تنقید بھی ہوئی۔ ان تنقید نگاروں کو دو طبقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول وہ جنھوں نے رس نظریہ کو اہمیت تو دے دی، لیکن رسوں کی تعداد کے بارے میں ایک رائے نہیں ہیں۔ آچاریہ بھرت نے تو صرف آٹھ رسوں کی بات کی تھی لیکن بعد میں شانت (اطمینان) واتسلیہ (شفقت) اور بھکتِ (عقیدت) کو بھی رسوں میں شامل کر لیا گیا۔ یہ تعداد بعد میں بھی بڑھتی گئی۔ لیکن ان علماء نے رس کی ہیئت پر غور و فکر نہیں کیا جو کہ بنیادی سوال

ہے ۔ دویم وہ علماء تھے جنھوں نے رس نظریہ کو ہی سرے سے نکار دیا۔ ان میں سے کچھ ایسے بھی تھے جنھوں نے اپنی رائے دی کہ رس نظریہ کا اطلاق قدیم شاعری پر ہی کیا جاسکتا ہے ۔

مراٹھی اور سنسکرت شعریات کے عالم ڈاکٹر سریندر بارلنگے (डा० सुरेन्द्र बारलिंगे) نے اپنی کتاب سوندریہ تتو اور کاویہ سدھانت (सौन्दर्य तत्व और काव्य--सिद्धान्त) میں دونوں طرح کے نقادوں کے بارے میں بہت عالمانہ بحث کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ آچاریہ بھرت کے بعد آچاریہ جگن ناتھ تک اور ان کے بعد رس نظریہ کے موجودہ شارحین تک سبھی نے رس سے مراد انبساط یا شعری انبساط لیا ہے۔ یعنی یہ سبھی علماء رس کو موضوعی ہی مانتے ہیں اور موضوعی شاعری کو وہ خالص شاعری نہیں تسلیم کرتے ۔ ان کا یہ بھی ماننا ہے کہ جدید شاعری معروضی ہے اور اسی لیے انھیں معروضی کسوٹی کی تلاش ہے ۔ ان کا نظریہ ہے کہ رس کا مطلب ہے "جذبات کا نتیجہ" جہاں جذبات ہی بنیادی طور پر قلبی ہوتے ہیں وہاں اس کے بارے میں کچھ کہنے کے لیے نہیں بچتا۔ اِن علماء کا یہ بھی کہنا ہے کہ جذبات کے مساوی شاعری میں بھی ضروری عنصر چاہیے ۔ یہ ضروری عنصر رس نہیں ہوسکتا ۔ ان علماء میں ڈاکٹر ایم ۔ جی دیش مکھ نے اِس عنصر کو بھاؤ گندھ (भावगंध) یعنی بوئے جذبہ کہا ہے ۔ جدید مراٹھی شعریات میں نئی شاعری کی قدرو قیمت کے تعین کے لیے بھاؤ گندھ یا بوئے جذبہ کا ہی سہارا لیتے ہیں ۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ شاعری کی دو اقسام کی جائیں اول قدیم شاعری جس کی قدر کا تعین رس نظریہ سے کیا جائے ۔ دویم جدید شاعری جس کی قدر کا تعین بوئے جذبہ یا بھاؤ گندھ سے کیا جائے ۔ ڈاکٹر دیش مکھ کا نظریہ سرسری نہیں ہے ۔ ڈاکٹر سریندر بارلنگے اس بارے میں فرماتے ہیں کہ رس اگر قلبی ہے اور شاعری اگر معروضی ہے تو یہ فطری ہے کہ شاعری کی کسوٹی رس کی بہ نسبت انوکھی ہونی چاہیے ۔ لیکن ڈاکٹر بارلنگے یہ بھی فرماتے ہیں کہ اگر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ قدیم شاعری موضوعی (Subjective) ہے اور جدید شاعری معروضی (Objective) ہے تو یہ ایک غلط فہمی ہوگی ۔ کیوں کہ اگر دیکھا جائے تو موضوعی شاعری بھی شاعری کی شکل میں معروضی ہی ہوگی اور معروضی شاعری کا بھی قلبی واردات سے تعلق ہوگا۔ اس صورت حال میں قدیم شاعری اور جدید شاعری دونوں کے لیے الگ الگ کسوٹی کا نظریہ غلط ہوگا ۔ ڈاکٹر

بار لنگے فرماتے ہیں کہ اگر تسلیم کر لیا جائے کہ اگر رس نظریہ شاعری کی کسوٹی نہیں ہے تو وہ دونوں یعنی قدیم وجدید دونوں طرح کی شاعری کی کسوٹی نہیں ہوسکتا' اور اگر بوئے جذبہ کا نظریہ کوئی کسوٹی ہے تو دونوں طرح کی شاعری کا احتساب اس کے ذریعہ ہوسکتا ہے۔ ڈاکٹر بار لنگے فرماتے ہیں کہ " شاعری کی شعریت کا تعین رس سے نہ ہوکر جمالیات سے ہونی چاہیے۔ اس جمالیات کی تلاش صنائع، بدائع، موزونیت، آہنگ اور پیکر وغیرہ سبھی ذرائع کے استعمال سے ہونی چاہیے۔ رس بنیادی طور پر معروضی ہے اور مجھے ایسا لگتا ہے کہ ڈاکٹر دیشمکھ بوئے جذبہ (भावगंध) سے جو مراد لیتے ہیں وہی غالباً رس لفظ سے بھی ظاہر ہوسکے گا"

ڈاکٹر دیش مکھ کے علاوہ مراٹھی عالم ڈاکٹر بیڈیکر نے بھی رس نظریہ کی تشریح عالمانہ طور پر کی ہے اور ان کے نظریہ کے بارے میں ڈاکٹر بار لنگے یوں رقم طراز ہیں کہ آچاریہ ابھنو گپت کے بعد اس نظریہ کے جتنے بھی شارحین ہوئے انھوں نے رس سے مراد انبساط لیا ہے اور پنڈت راج جگناتھ نے بھی اس روایت کو قبول کیا۔ اسی لئے ڈاکٹر بیڈیکر کے مطابق رس بنیادی طور پر شعوری نہیں ہے۔ ڈاکٹر بار لنگے یہ بھی فرماتے ہیں کہ ڈاکٹر بیڈیکر کا نظریہ نہ صرف یہ کہ تاریخی ہے بلکہ مارکس کی طرح جدلیاتی (Dialectical) بھی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ معاشرتی انقلاب کے شانہ بہ شانہ شاعری کی ہیئت میں بھی تبدیلی ہوتی ہے۔ نتیجتاً شاعری کی پرانی کسوٹیوں کا اطلاق جدید شاعری پر نہیں ہوسکتا۔ ان کے اس خیال سے ڈاکٹر دیش مکھ بھی اتفاق کرتے ہیں۔ اس سے یہ مطلب نکلا کہ رس کو عجائب گھر میں رکھ دینا چاہیئے۔ اگر ان علماء کی بات کو قبول کر لیا جائے تو صرف رس ہی کیوں؟ قدیم زمانے کی ساری شاعری کی جگہ میوزیم ہے۔ کیوں کہ اس نظریہ کی روشنی میں پرانی شاعری کی شعریت ختم ہوگئی جبکہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔

ان مراٹھی علماء کے علاوہ ایک اور عالم ڈاکٹر مرڈھیکر (मर्देकर) فرماتے ہیں کہ رس نظریہ کی اہم بنیاد مستقل جذبوں پر ہے۔ لیکن اگر غور کیا جائے تو ڈاکٹر مرڈھیکر کے خیال میں بھی دشواری ہے، کیوں کہ آچاریہ بھرت نے صرف آٹھ ستھائی بھاو (مستقل جذبات) کو ہی مانا ہے، سوال یہ ہے کہ یہ تعداد کیسے قبول کی جائے؟ اگر اس سوال کو بھی نظر انداز

کر دیا جائے تو پھر یہ سوال اٹھتا ہے کہ ستھائی بھاؤں (مستقل جذبوں) سے متعلق کس نظریہ کو
قبول کیا جائے؟ ڈاکٹر مرڈھیکر کہتے ہیں کہ آچاریہ بھرت یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مستقل جذبات
کا تعلق قاری سامع یا ناظر کے قلب سے ہے۔ یہاں ڈاکٹر بارلنگے فرماتے ہیں کہ ڈاکٹر مرڈھیکر کا
یہ تصور غلط ہے کیوں کہ رس کی نمو پذیری کا عمل اور اس سے لطف اندوز ہونے کا عمل دونوں
الگ الگ ہیں۔ رس کی اولین نمو پذیری شاعر میں ہوتی ہے جب کہ اس سے لطف اندوز ہونے کا
عمل پہلے شاعر میں اور بعد میں اس کے قاری یا سامع میں ہوتا ہے۔ بشرطِ اس کے صاحبِ دل ہونے
کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک مسئلہ اور سامنے آتا ہے وہ یہ کہ اگر یہ قبول کر لیا جائے کہ مستقل جذبات
قاری کے قلب میں ہوتے ہیں تو حسن یا جمال کا وجود اور اس کا علم اس خیال میں بھی ایک دشواری پیدا
کرتا ہے کیوں کہ یہ بات اہم ہے کہ حسن یا جمال کا وجود ہمیشہ اس کے بارے میں علم کا مرہونِ منت
رہتا ہے لیکن کسی بھی فن پارے کا حسن اگر اس طرح صرف صاحب دل پر منحصر رہے گا تو اس حسن کا
آزادانہ وجود ختم ہو جائے گا جب کہ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ اگر انگور کا ذائقہ کسی صاحب دل نے
نہیں لیا تو کیا یہ مان لیا جائے گا کہ انگور ذائقہ دار نہیں ہے؟ ڈاکٹر بارلنگے اس ضمن میں ایک
مثال دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ مان لیجیے کوئی تخلیق کار اپنی تخلیق پوری کرتے ہوئے انتقال کر جاتا
ہے اور اس کی وہ تخلیق ۲۵ برس تک منظرِ عام پر نہیں آتی اور ۲۵ برس بعد کسی صاحب دل نقاد کی
نظر اس پر پڑتی ہے اور وہ ثابت کرتا ہے کہ وہ اول درجے کی تخلیق ہے۔ تو کیا ایسی صورت حال میں
جب کہ وہ تخلیق ۲۵ برس تک اندھیرے میں رہی' اس دوران کیا وہ اول درجے کی تخلیق نہیں تھی؟
ڈاکٹر بارلنگے آگے فرماتے ہیں کہ اس مقام پر ڈاکٹر مرڈھیکر دو شبہات پیدا کر رہے ہیں۔ اول
تو یہ کہ یہاں ادراک کنندہ اور حسن کا وجود ان دونوں نکتوں پر غور کرنا ہوگا۔ ڈاکٹر مرڈھیکر یہ فرماتے ہیں کہ
ان ۲۵ برسوں میں وہ تخلیق چوں کہ منظرِ عام پر نہیں آسکی اور اندھیرے میں ہی رہی۔ اس لیے
اس تخلیق کے حسن کا کوئی وجود نہیں تھا۔ کیا ایسا قبول کیا جا سکتا ہے؟ جواب نفی میں ہوگا۔ ڈاکٹر
بارلنگے فرماتے ہیں کہ ۲۵ برس کی لاعلمی مدت میں تخلیق کے حسن کا وجود نہیں تھا اور ۲۵ برس کی لاعلمی
کی مدت میں تخلیق کا وجود نہیں تھا۔ ان دو فقروں میں بہت فرق ہے۔ تخلیق کا حسن یا جمال اور تخلیق
یہ دونوں الگ الگ چیزیں ہیں۔ اگر حسن حقیقت میں وجود نہیں رکھتا تو تخلیق کے حسن کے وجود کا

سوال ہی نہیں اٹھتا۔ چوں کہ جمال یا حسن خوبصورت شے سے تعلق رکھتا ہے تو اس شے کا خوبصورت شکل میں علم نہ ہونے پر بھی شے کے موجود ہونے میں کونسی دشواری ہے؟ یہ شے خوبصورت ہے اس قول کا جمال آمیز اصول تبھی مرتب ہو سکتا ہے جب اس اصول کو مرتب کرنے والا شخص براہ راست اس شخص کا ادراک رکھ رہا ہو۔ اس کے برخلاف اگر وہ شخص دوسروں کے تجربہ کی بنیاد پر' یہ شے خوبصورت ہے' کہتا ہے تو اسے یہ نہیں کہنا ہے،' درحقیقت یہ شے خوبصورت ہے' بلکہ یہ شے ہے' اتنا ہی وہ کہنا چاہتا ہے' کیوں کہ شے خوبصورت ہے۔ یہ قول تو دلیل ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے آگے چل کر فرماتے ہیں کہ ڈاکٹر مرڈھیکر کا دوسرا سہو اور بھی پر لطف ہے۔ اگر ستھائی بھاؤں (مستقل جذبات) کا قاری، سامع یا ناظر نے ذائقہ لیا تو اس عمل میں کون سی آفت آگئی؟ اس عمل میں حسن کے وجود اور حسن کے ادراک سے متعلق سوال کہاں پیدا ہوتے ہیں؟ معلوم یہ ہوا کہ رس کے دوسرے شارحین کی طرح ڈاکٹر مرڈھیکر نے بھی رس کی نمو پذیری والی حالت اور اس سے لطف اندوز ہونے کی حالت' دونوں کی شناخت الگ الگ نہ کر کے دونوں کو ملا دیا ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے یہاں ایک مثال بھی دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ دونوں حالتیں ہم رتبہ ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر شکنتلا ناٹک میں دشینت اور شکنتلا کی اداکاری کو دیکھ کر ناظرین میں بھی عاشقانہ جذبات نہیں پیدا ہوتے ہیں۔ پیدا ہونے بھی نہیں چاہیے۔ اگر ایسے جذبات ناظرین میں بھی پیدا ہو جائیں تو ناٹک کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر بارلنگے صحیح فرماتے ہیں کہ درحقیقت کرداروں کے ذریعہ عاشقانہ جذبات کا اظہار کرتے وقت شاعر کے قلب کی جو صورت حال ہوتی ہے۔ اسی صورت حال کو ناظر کے قلب میں اتار دینا ہی ناٹک کا مقصد ہوتا ہے شاعر کے قلب میں جو جنسی تصاویر ہیں وہی اسٹیج پر اداکاری کی شکل اختیار کر کے دوبارہ ناظر کے قلب میں اتر آتی ہیں۔ ظاہر ہوا کہ رتِ (रति) یا جنس سے مراد جنسی حرکات کرنا نہیں ہے بلکہ اسے محسوس کرنا ہے۔ اسٹیج پر دکھائی دینے والے جذبات درحقیقت اہم نہیں ہوتے۔ اداکار تو صرف اپنے کردار سے مماثل ہونے کا صرف اظہار ہی کر پاتے ہیں۔ دراصل وہ ان کے مماثل ہو نہیں پاتے۔ اگر اپنے کرداروں کے مماثل ہو جائیں تو ناٹک وہیں ختم ہو جائے گا۔ یہی سبب ہے کہ مزاح پیدا کرنے والا اداکار خود نہیں ہنستا' بلکہ ناظرین کو ہنساتا ہے۔

یہ تجزیہ کرنے کے بعد ڈاکٹر بارلنگے یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ پھر اصل رس نظریہ کیا ہے؟

آچاریہ بھرت لفظ رس سے کیا معنی مراد لیتے ہیں؟ اسے جاننے سے قبل شاعری کو کن اجزا کی ضرورت ہے؟ ان اجزاء کا احساس ہمیں کب اور کیسے ہوتا ہے؟ کسی فن پارے کو پڑھنے یا سننے کے بعد ہمیں جو مختلف محسوسات سے گزرنا پڑتا ہے ان میں ضروری محسوسات کون سے ہیں اور جہاں محسوسات کون سے ہیں۔ ڈاکٹر بارلنگے فرماتے ہیں کہ ان باتوں پر غور کرنا ضروری ہے۔ اس کے لیے روایتی انداز میں شاعری کا تجزیہ نہ کر کے شعری فن پارے کے کسی حصے کا تجزیہ کیا جائے اور اس سے شاعری کے مختلف اجزا کا تجزیہ کر کے اس میں رس کی جگہ کہاں ہے؟ اسے طے کیا جائے۔ اس فن پارے کا قاری پر کس طرح کا تاثر مرتب ہوتا ہے۔ یہ دیکھنا بہت دلچسپ اور اپنے سوال کے نقطۂ نظر سے بہت فائدہ مند ہے۔ غور کرنے پر عام طور پر ۶ تاثرات دکھائی پڑتے ہیں۔

۱۔ الفاظ کے محسوسات

۲۔ الفاظ سے جڑے ہوئے پیکر

۳۔ الفاظ سے آزاد کسی پیکر کا تخیل

۴۔ موضوع کا تجزیہ

۵۔ جذبہ

۶۔ جذبہ کا عملی تاثر

ڈاکٹر بارلنگے ان چھ حالات کا الگ الگ تجزیہ یوں کرتے ہیں کہ کسی نظم میں الفاظ کے تانے بانے کو دیکھنے کے بعد محسوسات ہی کی اسٹیج آتی ہے۔ حروف کی ہیئت اور ان کی خوبصورتی یا بدصورتی کا اثر ہمارے اوپر ضرور پڑتا ہے مگر اس کی مقدار بہت کم ہوتی ہے۔ بدخط میں لکھی جانے والی نظم یا شعر کو پڑھنے میں دشواری ہوگی۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوگا کہ کوئی قاری جھنجھلاہٹ میں اسے نہ پڑھے لیکن بدخط یا خوش خط کسی اچھی نظم یا شعر کا حصہ نہیں ہوتے۔ یہ صرف چھپائی کے فن کی کسوٹی ہو سکتے ہیں۔ الفاظ کا ادراک ہونے کے بعد فن پارے سے تعلق وہیں ختم نہیں ہو جاتا ہے بلکہ اس کے ساتھ محسوسات سے جڑے ہوئے پیکر بھی ہمارے قلب میں ابھرتے ہیں۔ یہ پیکر زیادہ واضح اور شفاف شکل میں ابھریں یہ ضروری نہیں ہے، اور اگر یہ واضح طور پر ابھریں بھی تو ضروری نہیں ہے کہ اس فن پارے کو اسی سبب بہترین بھی مان لیا جائے۔ مثلاً کسی نظم یا شعر کو گائے جانے پر وہ شیریں لگتا ہے۔ اس کا

سبب الفاظ سے جڑے ہوئے صوتی پیکر ہیں۔ لیکن یہاں پر عرض کرنا ضروری ہے کہ میٹھی آوازیں گانے سے ہی وہ نظم یا وہ شعر بہترین شاعری نہیں ہو جاتا۔ اب تیسری اسٹیج الفاظ سے آزاد پیکروں کی آتی ہے، کوئی شعر پڑھتے ہوئے الفاظ سے الگ پیکروں کا بھی ادراک ہوتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ ادراک مختلف سامعین میں مختلف ہوتا ہے۔ ساتھ ہی اس طرح کے پیکر شاعری کا تجزیہ کرنے میں بھی معاون نہیں ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر بارلنگے نے اس حقیقت کو ایک مثال سے یوں سمجھایا ہے کہ کالرج کی Ancient Mariner کا ایک مصرع Painted Ship on a painted Ocean کو پڑھنے کے بعد تصویر آمیز آبی جہاز کا ہی پیکر ہمارے سامنے ابھرتا ہے جس سے اس نظم کی شاعرانہ عظمت کو سمجھنے میں ہمیں کوئی تعاون نہیں مل سکے گا۔ یہ باہری آزاد عنصر صرف فضا آفرینی کے لیے ہی ہے۔ مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ یہ کوئی بیکار چیز ہے۔ نظم کی شاعرانہ عظمت بھلے ہی اس سے آشکار نہ ہوتی ہو مگر نظم کی فضا کو ترتیب دینے میں اس کی اہمیت ضرور ہے۔ ایسا میں سمجھتا ہوں۔ چوتھی صورت حال یہ ہے کہ حالانکہ الفاظ کی ترتیب سے مختلف پیکر پیدا ہوتے ہیں لیکن عام طور پر اس طرح کے پیکر لفظوں سے جڑے ہوئے پیکروں سے ہی ظاہر ہوتے ہیں، اور لفظوں کے ارتعاش سے جب ہم موضوع کی طرف بڑھتے ہیں تو ہمارے قلب میں مختلف باطنی تحریکیں اور موجیں پیدا ہوتی ہیں۔ بارلنگے فرماتے ہیں کہ جس طرح ایک اوزار سے کپڑا اپنا جاتا ہے اسی طرح سے ان باطنی تحریکوں سے لفظوں کا موضوع متعین ہوتا جاتا ہے۔ اس طرح کاغذ پر اتاری گئی تحریریں ایک حیرت انگیز تاثر پیدا کرنے میں معاون ہوتی ہیں اور اسی عمل کو شعر کی تفہیم یا معنیٰ کہا جاتا ہے۔ کاغذ پر کسی لفظ کو دیکھتے ہی قلب میں مختلف خیالات پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن یہ خیالات اس لفظ کے بارے میں نہیں اٹھتے بلکہ اس لفظ کو جس شے کے نشان کی شکل میں ہم استعمال کرتے ہیں، اس شے کے بارے میں اٹھتے ہیں۔ پانچویں صورت حال یہ ہے کہ ہمیں شے کا ادراک جس لمحے میں ہوتا ہے اسی لمحے میں ادراک کے باہمی تعلق (ज्ञान अनुषंग) سے مُدرِک کے قلب میں مختلف جذبات پیدا ہونے لگتے ہیں۔ شاعری کا موضوع جذباتی نقطۂ نظر سے بیدار ہوتا ہے۔ نتیجتاً جب شاعری کے دو مصرعوں میں اسی طرح جذبہ کو تخلیق کرنے کی صلاحیت ہوگی تبھی وہ شاعری کہلائے گی۔ چھٹی صورت حال یہ

ہے کہ جذبہ کے احساس کے ساتھ ہی ساتھ مُدرِک پر لطف یا غم بھی طلوع ہوتا ہے۔ یہی کیفیت رس ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے اس تجزیہ کے بعد فرماتے ہیں کہ اگرچہ لفظوں سے پیدا ہونے والے یہ چھ نتائج ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان میں پانچواں اور چھٹا نتیجہ ہی بہت اہم ہے۔ پہلے، دوسرے اور تیسرے نتائج تو صرف چوتھے اور پانچویں نتیجے کی مدد کرتے ہیں اور چھٹا نتیجہ تو صرف ضمنی پیداوار By-Product (आनुषंगिक निर्मिति) کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ چوتھے اور پانچویں نتیجے کو ہٹا کر صرف چھٹے نتیجہ کے لیے نہ تو کوئی لکھتا ہے اور نہ کوئی پڑھتا ہی ہے۔ ہم عام زبان میں مستعمل انبساط یا لطف کو لفظوں سے جس تجربہ کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں کیا ہماری وہی منزل ہے؟ دراصل انبساط کا تجربہ حاصل کرنے کے لیے ہمیں انبساط کا علم ضروری ہے۔ ٹھیک اسی طرح حسن کا احساس حاصل کرنے کے لیے حسن کا علم بھی ضروری ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر بارلنگے فرماتے ہیں کہ حوالے اور پیکر کے ذریعہ یا تو ہمیں ادراکِ حسن ہوتا ہے یا ہمارے قلب میں مختلف جذبات یا مستقل جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ اس ادراکِ جمال یا مستقل جذبہ کی ضرورت شعری تخلیق کے دوران قلبِ شاعر کو بھی ہوتی ہے، اور اسی سبب شاعر کے کردار کو شفاف ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تخلیق کے دوران جن احساسات سے شاعر گزرتا ہے وہی احساس قاری کے قلب میں بھی اس کے اشعار کو پڑھنے کے دوران پیدا ہوں، جو قاری اس کیفیت سے دوچار نہیں ہو پاتا اسے ہم صاحب دل قاری نہیں مانتے۔ اس طرح ڈاکٹر بارلنگے یہ مانتے ہیں کہ آچاریہ بھرت مستقل جذبات کو ہی رس مانتے ہیں۔ صاحب دل میں رس کی نمو پذیری کے لیے مستقل جذبات کا کسی نہ کسی ذریعہ میں موجود ہونا ضروری ہے وہ فرماتے ہیں کہ اسی لیے آچاریہ بھرت نے کہا تھا۔

'नहि रसादृते कश्चिदपि अर्थः प्रवर्त्तते'

یعنی رس کے بغیر کوئی بھی معنی (شعر/شاعری) کا موضوع نہیں ہو سکتا۔ ویدانت کے اثرات کو آچاریہ بھرت پر مرتب کرنا' ان کے ساتھ ظلم ہے۔ کیوں کہ بھرت کے زمانے میں رس لفظ کو مابعدالطبیعاتی مقام نہیں حاصل ہوا۔ ایسی صورت حال آچاریہ بھٹ نایک سے لے کر آچاریہ وشوناتھ تک نے پیدا کی اور رس کو مابعدالطبیعات سے جوڑ دیا۔ شاعری کے

مطالعہ کے سبب صاحبِ دل کے قلب میں پیدا ہونے والے حالات کا تجزیہ کرنا یعنی شاعری کا یا ڈرامے کا تجزیہ کرنا ہی آچاریہ بھرت کا مقصد تھا اس لیے انھوں نے رس (रस) ذائقہ (आस्वाद) اور انبساط (आनन्द) ان شکلوں میں جو شاعری کا تجزیہ کیا ہے، وہ مناسب ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے آخر میں یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ انھوں نے رس نظریہ کی تنقید کرنے والے دو طبقے مانتے تھے۔ اول وہ جنھیں رس نظریہ تو قبول ہے لیکن رس کی تعداد قبول نہیں ہے۔ دوسرا وہ طبقہ جنھیں بنیادی طور پر رس نظریہ ہی قبول نہیں ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے اپنی تشریحات کے ذریعہ یہ مانتے ہیں کہ اول الذکر رس نظریہ اصل رس نظریہ نہیں ہے۔ ان نقادوں نے رس نظریہ کو انبساط کے نظریہ، کی شکل میں قبول کر کے ہی اس کی تنقید کی ہے۔ جدید شاعری معروضی ہے اس لیے رس کے لیے ڈاکٹر دیش مکھ کو معروضی کسوٹی کی ضرورت محسوس ہورہی ہے۔ اس کے لیے انھوں نے بوئے جذبہ (भावगंध) کی کسوٹی کا نظریہ ہی پیش کیا ہے اس نظریہ کو قبول کیا جاسکتا ہے لیکن یہ کسوٹی صرف جدید شاعری کے لیے ہی نہیں ہے قدیم شاعری پر بھی اس کا اطلاق ہوسکتا ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے نے 'رس'، کو ہی معروضی کسوٹی مانا ہے، اور یہ فرمایا ہے کہ ڈاکٹر بیڈیکر (डा० बेडेकर) نے تاریخی پس منظر کی بنیاد پر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ رس کی ہیئت قلبی نہیں ہے۔ وہ (ڈاکٹر بیڈیکر) یہ بھی مانتے ہیں کہ رس کا نظریہ انبساط کا نظریہ نہیں ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ سبھی ڈراموں اور شاعری کا تجزیہ نظریۂ انبساط کے ذریعہ ہی کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر بارلنگے فرماتے ہیں کہ آچاریہ بھرت نے جس رس نظریہ کو پیش کیا تھا وہ ڈرامہ اور شاعری کے لیے ہر زمانہ میں اپنی قدر و قیمت رکھتا ہے۔ مرڈھیکر، بیڈیکر اور دیش مکھ وغیرہ نے رس کے روایتی معنیٰ ہی لیے ہیں، اور اسی لیے وہ انبساط کو ترک کر کے کسی دوسری کسوٹی کی تلاش میں رہے۔ رس شاعری کا ایک اہم عنصر ہے جس کے بارے میں سبھی قدیم آچاریہ متفق ہیں، شاعری کا صحیح تجزیہ کیا جاسکے، اسی لیے ڈاکٹر بارلنگے نے شاعری کے اثرات کو چھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ قدیم آچاریوں نے جس عنصر کو رس کہا ہے وہ ان میں چھٹے مقام پر آتا ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ کوئی بھی شاعر ان اثرات کے مقصد سے کوئی نظم یا شعر تخلیق نہیں کرتا اور نہ اس مقصد سے کوئی فن پارے کو

پڑھتا ہے ۔ چوتھا اور پانچواں اثر ہی شاعری کے لیے بہت ضروری ہے ۔رس کو نظریۂ انبساط ماننے کی بنیاد کے بارے میں ڈاکٹر بارلنگے ایک مثال بھی دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ ”سنگ مرمر کا ایک پتلہ ہمارے سامنے ہے جس وقت ہماری نظر اس پر پڑتی ہے ہمیں وہ پتلہ دکھائی دیتا ہے ۔اس عمل کو ہم عملِ ادراک کہتے ہیں ۔لیکن پتلے کا ادراک ہوتے ہی وہ ایک فن پارہ بھی ہے یا یہ کہ وہ پتلہ خوبصورت ہے ؟ کیا اس کا ادراک ہمیں اسی وقت ہوسکے گا ؟ وہ پتلا ہے اور وہ پتلا خوبصورت ہے، یہ دونوں نتائج الگ الگ ہیں ایک نہیں ہیں کیوں کہ اگر وہ ایک ہی ہوتے تو جس لمحے میں ہمیں یہ ادراک ہوا کہ وہ پتلا ہے، اسی لمحے میں ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا کہ وہ پتلا خوبصورت ہے ۔لیکن عملی طور پر ایسا نہیں ہوتا ہے ۔پتلا خوبصورت ہے، یہ تعین کرتے وقت ہم کچھ نہ کچھ پتلے میں ڈالتے ہیں ۔اس کچھ کا تعلق جمال یا حسن سے ہے ۔ کہا جاتا ہے کہ فن پارے کی تخلیق میں فن کار اپنی جان ڈال دیتا ہے پتلے کی لمبائی، چوڑائی، موٹائی رنگ وغیرہ پتلے کے حسن کا تعین نہیں کرتے بلکہ یہ ناظر کی نگاہ ہے جو پتلے میں حسن کی تلاش کرتی ہے ۔ دوسرے لفظوں میں فن پارے میں جذبہ کی شمولیت سے ہی اس میں جمال کی شناخت ہوتی ہے ۔ادراک جمال کے بغیر فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین ناممکن ہے ۔ظاہر ہوا کہ فن پارے کی قدر کے تعین میں قاری، ناظر اور سامع کی بھی بہت اہمیت ہے ۔نتیجہ یہ نکلا کہ جسے رس نظریہ سمجھا گیا ہے وہ رس نظریہ نہ ہوکر نظریۂ انبساط ہے ۔رس کے نظریۂ انبساط کو ترک کرکے ہمیں رس نظریہ اپنانا پڑے گا ۔لیکن ایسا کرتے ہوئے قدیم زمانے میں رس اور انبساط (आनन्द) میں جس طرح کے شبہات پیدا کیے گئے اسی طرح کی گڑبڑی رس اور جمال میں نہیں ہونا چاہیے ۔رس تو جمال کی شبیہ ہے وہ خود جمال نہیں ہے اسی سبب رس اور جمال دونوں لفظ ایک دوسرے سے گندھے ہوئے ہیں اور فن کے لیے جمال کے مقصد کا تعین کرنے کے دوران رس نظریہ کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ۔ایسا ڈاکٹر بارلنگے مانتے ہیں اور جیسا کہ ان کے خیالات کی تشریح سطورِ بالا میں پیش کی گئی ۔اُن کے خیالات کلّی طور پر سائنسی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں جس سے ان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے ۔

حواشی :

۱۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے پرتندھ سدھانت — ص ۲۴۶۔ ۲۴۷۔
ڈاکٹر راج ونش سہائے ہیرا

۲۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے پرتندھ سدھانت۔ ڈاکٹر راج ونش سہائے ہیرا
ص ۲۵۵-۲۵۷



(پ)

تعداد

رسوں کی تعداد کتنی ہے اس سوال پر بھی بہت اختلافات رہے ہیں۔ لیکن اگر اصولاً یہ تسلیم
کرلیا جائے کہ جتنے مستقل جذبات (स्थायी भाव) ہیں اتنی ہی تعداد رسوں کی ہونی چاہیے،
تو کوئی قباحت نہیں ہوگی۔ آچاریہ بھرت مستقل جذبات سے مراد قلبی میلانات لیتے ہیں۔ ستھائی
(स्थायी) سے مطلب ہے ایستادہ۔ وبھاؤ، انوبھاؤ اور ویبھچاری بھاؤ کے عقب میں موجود
جذبہ ہی ستھائی بھاؤ ہے، جس کی تلاش اداکار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ وہی دراصل
شاعر یا صاحبِ دل قاری کے قلب میں موجود جذبات ہیں۔ اگر اسٹیج پر عام آدمی ہروئن سے عاشقانہ
حرکات کر رہا ہے تو یہاں ستھائی جذبہ رتِ (جنسی میلان) نہیں ہوگا۔ کیوں کہ شاعر کے قلب میں
یا صاحب دل کے قلب میں اس منظر کو لے کر اس لمحے میں جنسی جذبہ (रति) نہیں ہوگا۔ اس طرح کی
حالت شاعر کے قلب میں بھی منظر کی تخلیق کے دوران ہوگی اور اداکار بھی یہی تاثرات ناظرین کے
قلب پر ڈالنے کی کوشش کرے گا۔ ایک، دو یا تین میلانات کے ملنے سے مختلف مستقل جذبات
پیدا ہوسکتے ہیں اور ڈرامہ نیز شاعری میں یہ مستقل جذبات ضروری ہوتے ہیں۔ جذبہ کو استحکام
بشے کے تعاون سے حاصل ہوتا ہے۔ جب کہ فطری میلانات کو اس طرح کے تعاون کی ضرورت
نہیں پڑتی۔ فطری میلانات یوں بھی خوابیدہ رہتے ہیں۔ اس لیے اصل فطری میلانات اور
مستقل جذبات کو ایک ہی نہیں سمجھا جاسکتا۔ اگر ایسا کیا جائے تو شفقت (वत्सल) اور عشق
(श्रृंगार) میں فرق کرنا مشکل ہو جائے گا۔ اس لیے فطری میلانات پر منحصر ہو کر آٹھ رس
یا نو رس کا تعین کرنا مناسب نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ وقت کے تغیر اور علم کے انکشافات کے ساتھ
ساتھ گھٹ بڑھ سکتے ہیں۔

آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں رسوں کی تعداد آٹھ متعین کی ہے۔ یہ آٹھ رس

سنسکرت شعریات میں اس طرح ہیں: شرنگار (श्रृंगार) یعنی عشق، رودر (रौद्र) یعنی غضب، ویر (वीर) یعنی بہادری، ویبھتس (वीभत्स) یعنی کراہیت، ہاسیہ (हास्य) یعنی مزاح، کرن (करुण) یعنی رحم، ادبھت (अदभुत) یعنی حیرت اور بھیانک (भयानक) یعنی دہشت۔ آچاریہ بھرت نے ان آٹھ رسوں کا تعین کرنے کے بعد شانت (शांत) رس یعنی اطمینان کی اہمیت کو بتایا اور شانت رس کو ہی سب سے اہم رس اور باقی رسوں کی بنیاد قرار دیا مگر شرنگار رس میں شانت رس کا کوئی عمل دخل نہ ہونے کے سبب انھوں نے ناٹیہ شاستر کے آغاز میں صرف آٹھ رسوں کی اہمیت قبول کی۔ ان آٹھ رسوں میں بھی آچاریہ بھرت صرف چار رسوں کو ہی بنیادی رس تسلیم کرتے ہیں یہ ہیں شرنگار، ویر، رودر اور ویبھتس۔ باقی چار رس انھیں سے نمو پذیر ہوتے ہیں۔ مثلاً شرنگار سے ہاسیہ، رودر سے کرن، ویر سے ادبھت اور ویبھتس سے بھیانک رس نمو پاتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ بھی ماننا ہے کہ شانت رس ہی اصل رس ہے، جس سے سبھی جذبات پیدا ہوتے ہیں اور شانت رس میں ہی سارے جذبات تحلیل ہو جاتے ہیں، لیکن آچاریہ بھرت نے عملی طور پر شانت رس کے علاوہ آٹھ رسوں کو ہی ڈرامہ کی بنیاد مانا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ ان آٹھ رسوں اور ان سے متعلق بنیادی جذبات کی ہیئت مابعد الطبیعاتی نہ ہو کر نفسیاتی ہے۔ ان آٹھ رسوں کے مستقل جذبات (स्थायी भाव) انسان کے قلبی میلانات ہیں، جن سے روحانیت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ انسان کے قلبی میلانات میں انانیت اور خود غرضی کے ارتعاشات موجزن ہوتے ہیں جو کہ شانت رس اور قادر مطلق سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے۔

اگنی پران अग्नि पुराण میں بھی رسوں کی تقسیم فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی نقطۂ نظر سے کی گئی ہے۔ جس طرح آچاریہ بھرت نے شانت رس کو اصل اور دیگر رسوں کو بنیادی رس تصور کیا ہے۔ اسی طرح اگنی پران میں شرنگار رس کو اصل رس اور باقی رسوں کو بنیادی رس تسلیم کیا گیا ہے۔ شرنگار رس سے دوسرے رسوں کی نمو پذیری اگنی پران کے نقطۂ نظر سے یوں ہے کہ ویدانت (वेदान्त) میں جس قادر مطلق ہستی کو برہم (ब्रम्ह) کہا گیا ہے وہ ایک خود متجلی شعور ہے - (स्व–प्रकाश) (चैतन्य)- اور ساتھ ہی ساتھ اس کی ہستی خود مثبت انبساط (स्वत: सिद्ध आनन्द) ہے۔

اس انبساط کا اظہار، شعور کے معجزے یعنی رس کی شکل میں ہے۔ اس انبساط کا اولین ارتعاش 'انا' ہے۔ انا سے تکبر پیدا ہوتا ہے تکبر سے جنسی میلان پیدا ہوتا ہے جو منقلبات (व्यभिचारी) سے ہم آغوش ہو کر شرنگار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ہاسیہ وغیرہ اسی جنسی میلان سے ہی پیدا ہوتے ہیں۔ پاکی وغیرہ اوصاف کے سبب یہ جنسی میلان چار شکلیں اختیار کر جاتا ہے یعنی جنسی میلان کے ادراکِ جمال سے شرنگار، اس کی شدت سے رودر، اس کی انا سے بہادری اور اس کے تکلف سے وبھتس رس پیدا ہوتے ہیں۔ بعدہ شرنگار سے ہاسیہ، رودر سے کرُن، ویر سے ادبھت اور وبھتس سے بھیانک رس نمو پذیر ہوتا ہے۔ شانت رس سے جنسی میلان کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگنی پران میں رسوں کا تجزیہ آچاریہ بھرت کے نظریہ کے مماثل ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آچاریہ بھرت شانت رس کو اصل رس مانتے ہیں اور اگنی پران شرنگار رس کو اصل رس تسلیم کرتا ہے۔

آگے چلکر عام طور پر سبھی آچاریوں اور شاعروں نے انھیں نو رسوں کو تسلیم کیا۔ آچاریہ بھرت نے شاعری میں اور آچاریہ اُدبھٹ (उदभट) نے ڈرامے میں شانت رس کو بہت اہمیت دی۔ آچاریہ اُدبھٹ کے بعد آچاریہ رُدرٹ (रुद्रट) نے اپنی تصنیف کاویالنکار (काव्यालंकार) میں دسویں رس کو تسلیم کرتے ہوئے اس کا نام پریان (प्रेयान) رکھا۔ پریان کا مستقل جذبہ شفقت (स्नेह या अपत्य प्रेम) ہے جو اولاد کی محبت کا وہ جذبہ ہے جو والدین اسی کے لیے رکھتے ہیں۔ اِسے واتسلیہ (वात्सल्य) بھی کہا جاتا ہے۔ شرنگار رس میں جو محبت ہوتی ہے وہ عاشق ومعشوق یا زوجین کے مابین ہوتی ہے۔ جب کہ پریان میں یہ محبت اولاد کے لیے ہوتی ہے۔ اسی لیے آچاریہ رُدرٹ نے اسے ایک آزاد رس کی شکل میں تسلیم کیا جس سے آچاریہ بھوج آچاریہ وشوناتھ آچاریہ بھامہ اور آچاریہ دنڈی نے بھی اتفاق کیا اور واتسلیہ رس کو ایک آزاد رس مانتے ہوئے رس کی تعداد دس قبول کی۔

واتسلیہ رس کے بعد گیارہویں رس کی شکل میں بھکتِ رس (भक्ति रस) کو قبول کیا گیا۔ بھکتِ کا مطلب قادرِ مطلق سے عشق ہے۔ اگر ہم محبت کو ایک عام جذبہ مان لیں تو جس طرح واتسلیہ کو شرنگار رس میں جذب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح بھکتِ کا

زیریں جذبہ بھی شرنگار میں جذب ہوسکتا ہے۔ کیوں کہ بھکتِ میں زوجین کے مابین پائی جانے والی محبت بھی شامل کی جاسکتی ہے۔ اور اس طرح تو بھکتِ، واتسلیہ کی بہ نسبت شرنگار سے زیادہ قریب ہوجاتا ہے۔ شرنگار کی محبت میں خود غرضی اور فطری جنسی کشش بھی موجود رہتی ہے مگر واتسلیہ اور بھکتِ میں یہ جذبات نہیں رہتے۔ ان میں بے غرض انسیت کی کارفرمائی رہتی ہے۔ اس لیے یہ دونوں خصوصیات واتسلیہ اور بھکتِ دونوں میں مساوی طور پر موجود رہتی ہیں۔ ہاں ان دونوں میں اگر فرق ہے تو اس بات کا کہ واتسلیہ کا جذبہ دنیاوی ہے اور بھکتِ کا جذبہ اخروی ہے اس طرح بھکتِ کو شامل کرکے رسوں کی تعداد گیارہ ہوجاتی ہے۔ روپ گوسوامی (रुप गोस्वामी) بھکتِ رس کی بارہ شکلیں مانتے ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔ شانت (پُرسکون) پریت (محبت) پریئس (प्रेयस) یعنی عشق، واتسلیہ (شفقت) مدھر (شیریں) ہاسیہ (مزاح) ادبھت (حیرتناک) ویر (شجاعت) کرُن (رحم) بھیانک (ہیبت ناک) بھے (भय) یعنی خوف اور ویبھتس (کراہیت) ہرپال دیو (हरपाल देव) نے تیرہ رس مانے ہیں۔ عام طور پر مقبول نورسوں کے علاوہ جن چار رسوں کو قبول کرتے ہیں، وہ یوں ہیں۔ واتسلیہ، سنبھوگ (संभोग) یعنی جسمانی ملاپ وپرلنبھ (विप्रलम्भ) یعنی ہجر اور برہم یعنی قادرِ مطلق۔ واتسلیہ تو رودرٹ کے زمانے سے ہی قبول کرلیا گیا تھا لیکن سنبھوگ، وپرلنبھ اور برہم نئے رسوں کی شکل میں سامنے آئے۔ سنبھوگ اور وپرلنبھ تو عام طور پر شرنگار رس کے ہی دو حصے ہیں۔ لیکن ہرپال دیو نے ان دونوں کو الگ الگ قبول کیا۔ وہ شرنگار رس کو پاکیزہ تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ بہترین مذاق کے لوگوں کے لیے ہے۔ رذیل مذاق کے لوگوں میں اور پرندوں نیز جانوروں میں جو محبت ہے وہ شرنگار رس نہ ہوکر سنبھوگ ہے۔ وصل شرنگار اور جسمانی ملاپ تینوں ہی انبساط آمیز ہیں۔ لیکن وپرلنبھ غم آمیز ہے۔ اس لیے ہرپال دیو نے اسے ایک آزاد رس کی شکل میں قبول کیا ہے۔ انھوں نے برہم رس کو بھی ایک آزاد رس مانا ہے۔ آچاریوں نے عام طور پر بھکتِ کی بنیاد شانت رس میں تلاش کی ہے۔ برہم رس کی اساس بھی شانت رس مانا جاسکتا ہے۔ لیکن ہرپال دیو نے دونوں کے مستقل جذبات (स्थायी भाव) الگ الگ مانے ہیں۔ ان کے مطابق شانت رس کا مستقل جذبہ بے نیازی (निर्वेद) ہے

اور برہم رس کا مستقل جذبہ انبساط ہے ۔ اس طرح برہم رس، شانت رس سے الگ ہے ۔ برہم رس میں سکون تو ہے لیکن اس کے ساتھ انبساط بھی ہے جب کہ شانت رس میں سکون تو ہے مگر اس میں انبساط نہیں ہے ۔ بھکتِ رس اور برہم رس میں کیا فرق ہے ۔ اس کو ہرپال دیو نے واضح نہیں کیا ہے ۔ لیکن قدیم ہندوستانی فلسفہ کی روشنی میں یہ فرق نمایاں ہے ۔ بھکتِ خود سپردگی اور تعلق کے جذبہ سے لبریز ہے ۔ بھکتِ کا مستقل جذبہ محبت ہے جو بندے اور قادرِ مطلق کے درمیان رہتا ہے (اسلامی تصوف بھی یہی بتاتا ہے) لیکن برہم رس میں برہم یعنی قادرِ مطلق سبھی تعلقات سے اوپر ہے۔ برہم رس محبت کا انبساط نہیں ہے بلکہ وحدت (अद्वैत) اور فنا (तादात्म्य) کا انبساط ہے۔ برہم رس، بھکتِ رس سے بھی بالا ہے ۔ یہاں انسانی وجود ہستیٔ مطلق میں سما جاتا ہے اور تب انا الحق یا (अहम ब्रम्हास्मि) کی صدائیں گونجتی ہیں ۔

برہم کے ساتھ ہی مایا کا تصور بھی جاگتا ہے ۔ ہرپال دیو نے اس پر غور و فکر نہیں کیا لیکن ان کے بعد بھانو دتّ (भानुदत्त) نے اپنی کتاب 'رس ترنگنی' (रस–तरंगिनी) میں مایا رس پر اظہار خیال پہلی بار کیا ۔ بقول بھانو دتّ مایا رس کا مستقل جذبہ علم ناقص ہے لیکن علم ناقص کوئی جذبہ تو ہے نہیں ۔ اس لیے علم ناقص سے نمو پذیر ہونے والے والہانہ پن کو مایا رس کا مستقل جذبہ کہا جا سکتا ہے[1] ۔ مایا اور برہم ایک دوسرے کے برعکس ہیں (قدیم ہندوستانی فکر و یدانت کی روشنی میں) اس لیے مختلف آچاریوں نے مایا رس کو قبول نہیں کیا ہے ۔ لیکن ان کا یہ خیال صحیح نہیں ہے ۔ اگر یہ قبول کر لیا جائے کہ رس قادرِ مطلق ہے تو اس کی تقسیم نہیں ہو سکتی ۔ اور اگر ہم اس کی کئی شکلیں مانتے ہیں تو ہمیں مجبوراً ان رسوں کو برہم یا قادرِ مطلق کی صفات کا اظہار ماننا پڑے گا ۔ قادرِ مطلق کا یہ مظاہرۂ صفات ہی قدیم ہندوستانی فکر کی روشنی میں مایا ہے۔ اس طرح آچاریہ بھرتؔ کے آٹھ رس مایا رس کی ہی مختلف شکلیں ہیں ۔

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شعریات میں رسوں کی تعداد وقت کے تغیر کے ساتھ بڑھتی رہی اور ان کی کل تعداد تیرہ رسوں تک پہونچ گئی ۔ ان میں سبھی رسوں کو سبھی آچاریہ اصل اور آزاد نہیں مانتے ۔ مختلف آچاریوں نے کچھ مخصوص رسوں کو یا کسی ایک مخصوص رس کو اصل رس اور باقی رسوں کو ذیلی رس تسلیم کیا ہے مثلاً آچاریہ بھرتؔ نے جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے شانت رس کو

سبھی رسوں کی اصل قرار دیا ہے۔ اگنی پران میں شرنگار رس کو رسوں کی اصل مانا گیا ہے۔
ناگارجن (नागार्जुन) نے شرنگار، ہاسیہ اور خوف (भय) کو اصل رس تسلیم کیا ہے۔ بھوبھوت (भवभूति) نے کرُن (رحم) رس کو ہی اکیلا رس مانا ہے۔ ان کے مطابق دوسرے رس کرُن رس کے ہی ارتعاشات ہیں۔

بہر حال شاعری میں جگہ پانے والے مختلف رسوں کا تجزیہ کرتے وقت ہمیں شعری ہیئت میں موجود جمال یا حسن کی اہمیت کو مدنظر رکھنا چاہیے۔ فطری میلانات کو ہی رس کی شکل میں تسلیم کرنے کے سبب ہی آچاریوں نے شعری ہیئت میں موجود حسن کی طرف نظر نہیں اٹھائی۔ جب کہ شعری ہیئت کا حسن بہت اہم ہے کیوں کہ دوسرے فنونِ لطیفہ کی طرح شاعری میں موجود حسن بھی شاعرانہ فن کی پہلی خصوصیت ہے۔ کیوں کہ شاعری بھی ایک فن ہے۔ شاعری میں لفظ کے بامعنیٰ ذریعہ کے سبب موسیقی وغیرہ کی طرح فن کا صرف ہیئتی رس ممکن نہیں ہے۔ لفظ میں موجود معنیٰ کے اندر صرف جمال کی کیفیت ہی زیادہ اہم رہتی ہے۔ اس لیے میرے خیال میں فن کے نقطۂ نظر سے آچاریہ بھرت کے نو رسوں کو ہی اہمیت دی جانی چاہیے۔ بھکتی، برہم اور مایا نام کے رس ویدانت کی فکر سے متاثر ہو کر شامل کیے گئے ہیں اور اسی لیے رس کو انبساطِ خداوندی کا بھائی (ब्रहमानन्दसहोदर) کہا گیا۔ جب کہ شاعری اور ادب میں تشریح زندگی کے تحت مابعد الطبیعاتی عناصر کا شامل کر لینا تو مناسب ہے مگر جان بوجھ کر انھیں نظریہ کا حصّہ بنانا مناسب نہیں ہے۔ اسی لیے اب ہم آچاریہ بھرت کی رسوں کی تقسیم پر ہی اکتفا کرتے ہوئے ان کے ذریعہ بتائے گئے رسوں کا تجزیہ پیش کریں گے۔

شرنگار رس (श्रृंगार रस)

شرنگار لفظ سے مراد ہے جنسی جذبہ کی نمو پذیری یا اس کا حصول یہ دو لفظوں شرنگ (श्रृंग) اور آر (आर्) سے مل کر بنا ہے۔ شرنگ بہ معنیٰ جنسی جذبہ کا ارتفاع اور آر بمعنیٰ رفتار یا حصول۔ آچاریہ بھرت اپنی تصنیف ناٹیہ شاستر کے چھٹے باب میں فرماتے ہیں کہ "مستقل جذبہ رتِ (جنسی میلان) سے نمو پذیر ہونے والا اور سفید رنگ والا شرنگار رس ہوتا ہے۔ اس جہان فانی میں جو کچھ بھی پاکیزہ، بے داغ اور لائقِ نظارہ ہے اس کی مثال شرنگار سے

دی جاسکتی ہے۔ جو بے داغ سفید پوشاک پہنتا ہے اس شخص کو ہی شرنگار والا کہا جاسکتا ہے۔ یہ رس مرد اور عورت کے ذریعہ نمو پذیر ہوتا ہے۔ عاشق اور معشوقہ کے وصل اور ہجر کی بنیاد پر شرنگار رس کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں۔

سنیوگ یا سمبھوگ (संयोग या संभोग) اور ویوگ یا وپرلمبھ (वियोग या विप्रलम्भ) آچاریہ بھرت نے ہی یہ تقسیم کی تھی جسے ابھی تک اسی صورت میں تسلیم کیا گیا ہے۔ ان کے الفاظ ہیں۔ (तस्य द्वे अधिष्ठाने, सम्भोगो विप्रलम्भश्च) آچاریہ دھننجے (धनंजय) نے شرنگار رس کی تین اقسام بتائی ہیں۔ ایوگ (अयोग) وپریوگ (विप्रयोग) اور سمبھوگ (संभोग) ایوگ شرنگار وہاں ہوتا ہے جب عاشق اور معشوقہ ایک دوسرے کے لیے کشش رکھتے ہوئے بھی مجبور (والدین وغیرہ کے سبب) ہوں یا بدقسمتی سے مل نہ سکتے ہوں جب عاشق ومعشوق وصل کی حالت میں ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو ایسی حالت کو سنیوگ شرنگار کہتے ہیں۔ اس وصل میں دونوں کی باہمی رضامندی لازمی ہے۔ سنیوگ شرنگار میں عشق کے اظہار کا آغاز کرنے کے نقطۂ نظر سے بھی سنیوگ شرنگار کی تقسیم کی گئی ہے۔ اگر نایک (عاشق) کی طرف سے آغاز کیا جاتا ہے تو ایسی حالت کو نایکا ربدھ (नायकारब्ध) اور اگر معشوقہ کی طرف سے ہو تو اسے نایکار بدھ (नायिकारब्ध) کہا جاتا ہے۔

وپرلمبھ (विप्रलम्भ) شرنگار تب ہوتا ہے جب عاشق اور معشوق ایک دوسرے سے بچھڑ جائیں اسی لیے ویوگ کو محبت کی کسوٹی کہا جاتا ہے۔ اور اسی لیے ویوگ کو شرنگار رس کا شرنگار (زینت) کہا جاتا ہے۔ ویوگ شرنگار کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔ اول پورو راگ یا پورو انوراگ، وصل سے قبل عاشق اور معشوقہ کے دلوں میں ایک دوسرے سے ملنے کی خواہش کے سبب پیدا ہونے والے اضطراب کو ہی پورو انوراگ کہا جاتا ہے۔ پورو انوراگ کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔ تصویر دیکھنے سے، اوصاف کو سننے سے، خواب میں دیکھنے سے اور سامنے دیکھنے سے پورو انوراگ کی حالت پیدا ہوتی ہے۔ آچاریہ وشوناتھ (आचार्य विश्वनाथ) فرماتے ہیں کہ جسمانی خوبصورتی یا باطنی خصوصیات کو سننے یا بالمشافہ دیکھنے سے باہمی کشش رکھنے والے عاشق اور معشوقہ کے وصل سے قبل کی حالت کو ہی پورو انوراگ کہا جاتا ہے۔ وپرلمبھ (विप्रलम्भ) کی

دوسری قسم مان (मान) یا انا کہلاتی ہے۔ جب عاشق اور معشوقہ میں کسی ایک سے کوئی خطا سرزد ہو جاتی ہے تو مان کی حالت پیدا ہوتی ہے۔ اس کی بھی دو قسمیں بتائی گئی ہیں۔ ایرشیامان (ईर्ष्यामान) یعنی انائے حسد اور پرنے مان (प्रणयमान) یعنی انائے وصل۔ عشق کی شدت کے سبب جو مان ہوتا ہے اسے پرنے مان یعنی انائے وصل کہتے ہیں۔ یہ صرف ہجر میں سرور حاصل کرنے کے لیے اور عشق میں تیزی و تندی لانے کے لیے ہوتا ہے۔ عاشق اگر کسی دوسری عورت میں دلچسپی لینے لگتا ہے تو ایسی حالت میں معشوقہ کی دل شکنی لازمی ہے اور تب اس کے دل میں جو غیرت اور انا جاگتی ہے اس کو ایرشیا مان (انائے حسد) کہتے ہیں۔ یہ مان عاشق کی دوسری عورت میں دلچسپی دیکھنے، اندازہ کرنے یا کسی کے ذریعہ معلوم ہونے پر ہوتا ہے۔ ایرشیا مان تین طرح کا ہوتا ہے۔ اول خواب کی حالت میں عاشق کا کسی دوسری معشوقہ کے بارے میں کچھ کہنے سے۔ دویم دوسری معشوقہ کے ذریعہ عاشق کے بدن پر دوران وصل لگائے گئے نشانات کو دیکھنے سے اور سویم دوسری معشوقہ کا نام عاشق کی زبان پر اتفاقاً آجانے سے۔ مان کو ختم کرنے کے طریقے بھی شعریات میں واضح کیے گئے ہیں۔ یہ طریقے چھ[۶] ہیں، جو اس طرح ہیں: سام (साम) بھید (भेद) دان (दान) نتِ (नति) اُپیکچھا (उपेक्षा) اور رسانتر (रसान्तर)

سام سے مراد ہے شیریں کلامی، بھید سے مراد ہے عاشق کا معشوقہ کی سہیلیوں کو اپنی طرف راغب کر لینا۔ دان سے مراد ہے معشوقہ کو زیور وغیرہ کا تحفہ دینا۔ نتِ سے مراد ہے معشوقہ کے قدموں میں پڑ جانا۔ اپیکچھا سے مراد ہے کہ جب ساری کوششیں رائیگاں ہو جائیں تو معشوقہ کو نظر انداز کرنا اور آخر میں رسانتر سے مراد ہے، خوف، خوشی اور گستاخی وغیرہ جذبات کے اظہار سے معشوقہ کا دل دوسرے جذبات کی طرف مائل کرنا۔

وپرلمبھ (विप्रलम्भ) کی دو قسمیں اور بتائی گئی ہیں۔ اول پرواس وپرلمبھ (प्रवास—विप्रलम्भ) ہجر کی اس حالت میں کسی کام کے سبب، کسی بد دعا کی وجہ سے یا خوف کی بنا پر عاشق کا کسی دوسرے ملک میں چلے جانے کو پرواس یا غربت

کہتے ہیں۔ دوئم کرُناتمک وپرلمبھ (करुणात्मक–विप्रलम्भ) عاشق اور معشوقہ کا کسی وجہ سے وصل نہ ہونا یا وصل کی امید نہ رہنا کرُناتمک وپرلمبھ کہلاتا ہے۔ اس حالت میں ملنے کی امید نہ رہنے پر بھی دونوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے جنسی جذبہ موجود رہتا ہے۔ لیکن اسی حالت میں اگر دونوں میں کسی ایک کی موت واقع ہو جاتی ہے تو ہجر کی یہی حالت خالص کرون رس میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرُناتمک وپرلمبھ کا مستقل جذبہ جنسی میلان ہے جبکہ کرن رس کا مستقل جذبہ غم ہے۔

وپرلمبھ شرنگار میں ہجر سے نمو پذیر ہونے والی دس جنسی حالات کا بھی بیان کیا گیا ہے جو اس طرح ہیں :۔

۱۔ ابھلاشا (अभिलाषा) یعنی خواہش ہجر کی حالت میں وصل کے لیے بیقرار ہونے کی صورتِ حال کو ابھلاشا کہا جاتا ہے۔

۲۔ چنتا (चिन्ता) یعنی اضطراب۔ عاشق یا معشوق کو حاصل کرنے کی فکر کو چنتا کہتے ہیں۔

۳۔ سمرن (स्मरण) یعنی یاد، حالت ہجر میں عاشق یا معشوق سے متعلق باتوں کو یاد کرنا سمرن کہلاتا ہے۔

۴۔ گن کتھن (गुणकथन) حالتِ ہجر میں عاشق یا معشوق کے اوصاف کا بیان گن کتھن ہے۔

۵۔ اُدویگ (उद्वेग) یعنی بیقراری۔ عاشق یا معشوق کے ہجر میں پریشان ہو کر کسی بھی چیز میں جی نہ لگنا۔

۶۔ پرلاپ (प्रलाप) یعنی نالہ زنی

۷۔ اُنماد (उन्माद) یعنی دیوانگی

۸۔ جڑتا (जड़ता) ہجر کی شدت سے بے حس و حرکت ہو جانا۔

۹۔ ویادھِ (व्याधि) شدت ہجر میں بیمار ہو کر لمبی سانس لینا، زرد پڑ جانا۔

۱۰۔ مرن (मरण) موت سے ہم کنار ہونا۔

شرنگار کے عناصرِ ترکیبی حسب ذیل ہیں۔

مستقل جذبہ ۔ رتِ (रति) یعنی خوشی، جلنسی عمل۔

ترسیلی جذبہ (संचारी भाव) ۔شدت، موت، سستی اور نفرت کو چھوڑ کر باقی سبھی انتیس۲۹ ترسیلی جذبات۔

مناظر اداکاری (अनुभाव) ۔محبت آمیز نظروں سے عاشق اور معشوقہ کا باہم دیکھنا، عشوہ گری وغیرہ۔

محرکِ اساسی (आलम्बन) ۔عاشق اور معشوقہ

محرکِ مہیج (उद्दीपन) ۔باغ، چمن، چاند، چاندنی، پھول، ٹھنڈی، ہلکی اور خوشبودار ہوا، سبھی موسم، سہیلیاں، دوست، قاصد اور کشتی وغیرہ۔

اردو شاعری وصل اور ہجر سے متعلق مضامین سے بھری ہوئی ہے۔غزل شرنگار رس کی نمائندہ صنف ہے اور اسی میں اس رس سے متعلق اشعار ہر بڑے شاعر نے کہے ہیں اور میری ذاتی رائے تو یہ ہے کہ فارسی اور اردو غزل میں شرنگار رس کی لطیف ترین مثالیں جس انداز کی مل جائیں گی ویسی مثالیں سنسکرت شاعری میں بھی نہیں ملیں گی۔قلبی واردات اور محسوسات کا لطیف تر بیان اردو غزل میں تو اور بھی زیادہ مہارت سے ہوا ہے۔ایسا لگتا ہے جیسے کہ شرنگار رس اور دوسرے رسوں کے بارے میں آچاریہ بھرت نے آج سے تقریباً دو ہزار سال قبل اردو غزل کے لیے ہی اپنا نظریہ پیش کیا تھا۔شعر و ادب کی دنیا میں جانے انجانے اس طرح کی مثالیں ہر ملک و خطے میں مل جایا کرتی ہیں کہ کسی ایک نظریہ کا آغاز کسی ایک خطے میں ہوتا ہے مگر اس کا اطلاق دنیا کے دوسرے خطوں میں تخلیق ہونے والے شعر و ادب پر زیادہ بہتر طریقے سے صدیوں بعد بھی ہوتا ہے۔بہرکیف عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ آچاریہ بھرت نے جن نو۹ رسوں کے بارے میں اپنا نظریہ پیش کیا تھا ان کی بہترین مثالیں اردو کے نمائندہ غزل گو شعراء میر، غالب، مومن اور اقبال کے یہاں تو ہیں ہی ان کے بعد کے شعراء میں بھی رسوں سے متعلق مثالیں پورے طمطراق کے ساتھ موجود ہیں۔قصیدے، مثنویوں اور نظموں میں بھی ایسی مثالیں وافر تعداد میں مل جائیں گی۔بہرحال یہاں شرنگار رس کے حوالے سے صرف دو مثالیں سنیوگ اور ویوگ سے متعلق بالکل جدید شعراء کی پیش کر رہا ہوں۔ پہلی مثال سنیوگ کی ہے حالاں کہ یہ مثال ہجر آمیز، حزنیہ کیفیت رکھتی ہے مگر عاشق

اور معشوق کے درمیان قلبی لگاؤ کے یہ تیور میرے خیال میں سنیوگ کی ہی بہترین مثال ہیں۔

کب یہ آنکھیں تری دہلیز سے چپکا سکتا
میں جو خاشاکِ تماشا نہیں بکھرا سکتا
میرے ہونٹوں پہ کوئی آگ سی کھل اٹھتی کہیں
تیری آنکھوں میں کوئی ابر سا لہرا سکتا
شاید آتا کسی پہلو سے تجھے بھی یہ پسند
میں جو ملبوسِ محبت تجھے پہنا سکتا
تجھ کو کھو دینے کو تیار بھی ہوں ہر لمحہ
اور یہ حسرت بھی نہیں ہے کہ تجھے پا سکتا
یوں بھی ہر روز تری دید کی عادت تھی اسے
آنکھ اب دل تو نہیں ہے جسے بہلا سکتا
ایسی ویسی کوئی امید نہ رکھنا مجھ سے
میں ترے ساتھ بہت دور نہیں جا سکتا ۔ظفر اقبال عیب و ہنر ۶۷

اب ویوگ کی مثال بھی ملاحظہ فرمائیں ۔

کشتیٔ جاں سے اتر جانے کو جی چاہتا ہے
اِن دنوں یوں ہے کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے
گھر میں یاد آتی تھی کل دشت کی وسعت ہم کو
دشت میں آئے تو گھر جانے کو جی چاہتا ہے
کوئی صورت ہو کہ پھر آگ رگ و پے میں بہے
راکھ بننے کو بکھر جانے کو جی چاہتا ہے
کیسی مجبوری ولاچاری ہے، اس کوچے میں
جا نہیں سکتا مگر جانے کو جی چاہتا ہے
قرب پھر تیرا میسر ہو کہ اے راحتِ جاں
آخری حد سے گزر جانے کو جی چاہتا ہے ۔شہریار نیند کی کرچیں ۶۸

لوگ کہتے ہیں ابھی کل جدید غزل کے نام پر اینٹی غزل کہی گئی اور اس کی کوئی اہمیت نہیں مانتے، نیز اسے رطب و یابس میں شمار کرتے ہیں۔ یہ آدھا تیتر آدھا بٹیر اصطلاح قطعی مہمل ہے۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں یہ غزلیں اینٹی غزل نہیں ہیں۔ بلکہ صنف غزل کی ہی پیچیدہ شکلیں ہیں جن میں مختلف رسوں کے نمونے بلکہ اچھے نمونے دستیاب ہیں۔ اس لیے اینٹی غزل کے نام سے جو غزلیں ظفر اقبال، عادل منصوری، بشیر بدر اور ندا فاضلی وغیرہ نے کہی ہیں۔ ان میں ہمیں بھیانک، ویبھتس اور ہاسیہ رسوں کے بہترین نمونے مل جائیں گے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غزل کی روایتی ظاہری و باطنی ہیئت پر ہی منحصر رہنا یا اس کے لیے کوئی لکشمن ریکھا کھینچنا مناسب نہیں ہے۔ غزل کی کئی شکلیں زمانے کے ساتھ ساتھ اگر ہمارے سامنے خلاقانہ بصیرت کے ساتھ آتی ہیں، تو ان کی اہمیت ہمیں تسلیم کرنا پڑے گی۔ طلسم ہوش ربا میں بھی اسی طرح شرنگار رس کے ساتھ دوسرے تمام رسوں کی ساری شکلیں اپنے پورے جاہ و حشم کے ساتھ موجود ہیں۔ جس پر ہم جتنا بھی فخر کریں کم ہے۔

بہر کیف بات شرنگار رس کی چل رہی تھی۔ اپنی ہمہ جہتی اور دلکشی کے سبب ہی شرنگار کو رسوں کا بادشاہ (रसराज) کہا جاتا ہے۔ آچاریہ بھرت نے اسے ابیض، پاکیزہ اور بہترین مان کر اس کی عظمت کو ثابت کیا ہے۔ مہاراج بھوج تو شرنگار کو ہی اکیلا رس تسلیم کرتے ہیں۔ کیوں کہ اس کا اثر باشعور اور بے شعور، حیوان اور انسان، سبھی پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس رس میں جتنی وسعت ہے دوسرے کسی بھی رس میں نہیں ہے۔ دوسرے رسوں کے مقابلے میں یہ زیادہ دل آویز اور متاثر کن ہے۔ محرک، مہیج کے نقطۂ نظر سے بھی شرنگار بہت وسیع ہے۔ کیوں کہ رس کے محرکات، مہیج، انسانوں کے علاوہ مابعد الطبیعاتی عناصر اور فطرت کے تمام مظاہر بھی ہیں۔ شرنگار رس انسانی جسم کی ایک بڑی قوت جنسی میلان سے متعلق ہے۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ شعر و ادب میں شرنگار کا مطلب سفلی جذبات کی ترجمانی سے ہے۔ دراصل شرنگار میں حقیقت کا لطیف تر اظہار بہترین فطرت والے انسانوں کے جذبات سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شعر و ادب میں شرنگار کی اسی شکل کو قبول کیا جائے گا جو معاشرے کی کسوٹی پر کھری اترے۔

۲۔ ہاسیہ رس (हास्य रस)

مضحکہ خیز جسمانی حالت، پوشاک، کلام اور حرکت وغیرہ کے بیان سے ہاسیہ رس نمو پذیر ہوتا ہے۔ اس کا مستقل جذبہ ہنسی ہے۔ اس کا محرکِ اساسی بگڑی ہوئی پوشاک اور کلام وغیرہ ہیں۔ اس رس کا محرکِ ہیجی ہے مضحکہ انگیز کلام اور مزاح آمیز حرکتیں اس کا انوبھاؤ یا اداکاری ہے۔ منھ، ناک اور ہونٹوں وغیرہ کا پھیلنا، آنکھوں کا مینچنا وغیرہ۔ ترسیلی جذبات میں خوابیدگی کاہلی، شوخی اور تجسس وغیرہ آتے ہیں۔ اردو شاعری میں اکبر الہ آبادی کے علاوہ بھی بہت سی مثالیں ہیں۔ بس چند اشعار پر اکتفا کرتا ہوں۔

سکوں شاید ہے پیدا ہونے والا
حکومت کی توجہ حاملہ ہے

⁖

عدالت کا دل بھی لبھانے لگی ہے
مسماۃ رشوت کی اٹھتی جوانی

⁖

بجلی کی روشنی میں چلے آیئے کلیم!
کھمبے سڑک پہ ہیں یدِ بیضا لئے ہوئے

⁖

اللہ غنی اس دنیا میں سرمایہ پرستی کا عالم
بے زر کا کوئی بہنوئی نہیں زردار کے لاکھوں سالے ہیں۔

شوق بہرائچی ہاسیہ رس کے بارے میں آچاریہ ابھنو گپت فرماتے ہیں کہ شرنگار اور کرُن رس کے مستقل جذبات کے ذریعہ ہم رنگ احساس نہیں پیدا ہوتا جب کہ ہاسیہ رس کا مستقل جذبہ ہم رنگ احساس کو پیدا کرنے میں پوری طرح کامیاب رہتا ہے۔ شرنگار رس کے مستقل جذبہ جنسی میلان (रति) کے ذریعہ پیدا ہونے والے رس کا احساس خوشی آمیز ہوتا ہے۔ اسی طرح کرُن رس کا مستقل جذبہ افسوس سے پیدا ہونے والا احساس افسوس آمیز نہ ہو کر غم آمیز ہوتا ہے۔

دونوں رسوں کے مستقل جذبات مخالف رنگ احساس کو پیدا کرتے ہیں۔ لیکن ہاسیہ رس کا مستقل جذبہ ہنسی ہم رنگ احساس کو جنم دیتا ہے۔ اسی لیے آچاریہ بھرت نے اسے مستقل جذبہ آمیز (स्थायी—भावात्मक) کہا ہے۔ آچاریہ ابھنو گپت آگے ایک دوسری صورت حال پر بھی اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ شرنگار اور کرن رس کے کردار اور منظر (विभाव) غیر معمولی ہوتے ہیں۔ جب کہ ہاسیہ رس کے کردار اور منظر عام ہوتے ہیں۔ مراد یہ ہے کہ ان کے ذریعہ شاعری اور ڈرامے میں ہی رس کا احساس ہوتا ہے، عام زندگی میں نہیں۔ وہ ایک مثال دیتے ہوئے سمجھاتے ہیں — عام زندگی میں جنسی عمل کو دیکھ کر شرم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے؛ لیکن شاعری اور ڈرامے میں اس کا ارتعاش ہمیں انبساط بخشتا ہے۔ ہاسیہ رس کے کردار اور منظر (विभाव) شاعری اور ڈرامہ کے ساتھ ہی ساتھ عام زندگی میں بھی ہنسی پیدا کرتے ہیں۔

آچاریہ بھرت نے ہاسیہ رس کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ اول آتمستھ (आत्मस्थ) اور دوم پرستھ (परस्थ)۔ خود ہنسنا آتمستھ اور دوسروں کو ہنسانا پرستھ ہے۔ پنڈت راج جگناتھ نے ان دونوں قسموں کی تعریف زیادہ عملی کی ہے۔ ان کے مطابق آتمستھ اسے کہتے ہیں جس کی نمو پذیری ہنسی کے موضوع کو دیکھنے سے ہوتی ہے اور پرستھ ہاسیہ دوسروں کو ہنستے ہوئے دیکھ کر نمو پذیر ہوتا ہے۔

آچاریہ بھرت نے ہاسیہ کی دوسری اقسام پر بھی اظہار خیال کیا ہے جو کہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) سمِت (स्मित) اس کا شمار بہت ہی مہذب ہاسیہ کی حیثیت سے کیا جاتا ہے اور یہ بہترین مذاق والے لوگوں میں طلوع ہوتا ہے۔ اس میں آنکھیں کھل جاتی ہیں اور لبوں میں ذرا سا ارتعاش بھی پیدا ہوتا ہے۔

(۲) ہَسِت (हसित) یہ ہاسیہ بھی بہتر مذاق والوں میں پیدا ہوتا ہے اس میں تبسم کے ساتھ ہی ساتھ دانتوں کے کنارے بھی نظر آنے لگتے ہیں۔

(۳) وِہَسِت (विहसित) یہ درمیانہ مذاق کے لوگوں میں پیدا ہوتا ہے اس میں مسکراہٹ میں اس قدر اضافہ ہوتا ہے کہ کچھ میٹھے الفاظ بھی منھ سے نکلنے لگتے ہیں۔

(۴) اَوَہَسِتُ (अवहसित) یہ بھی درمیانہ مذاق کے لوگوں میں پیدا ہوتا ہے اس میں آواز نکلنے کے ساتھ ہی ساتھ بدن بھی ہلنے لگتا ہے۔

(۵) اَپہَسِتُ (अपहसित) یہ پست مذاق کے لوگوں میں ہوتا ہے۔ اس میں آواز کافی اونچی ہو جاتی ہے۔ بدن کی تھرتھراہٹ غیر مہذب ہو جاتی ہے اور آنکھوں میں پانی آجاتا ہے۔ اس میں بہت چھچھورپن ہوتا ہے۔

(۶) اَتِ ہَسِتُ (अतिहसित) اس میں آواز بہت اونچی ہو جاتی ہے۔ ہاتھ پیر بھی چلنے لگتے ہیں۔

ان حرکات کے علاوہ نفسیاتی طور پر اور مزاج کے لحاظ سے ہنسی کے کئی اقسام ہیں۔ مثلاً پاکیزہ ہنسی، غرض آمیز ہنسی، معنی خیز ہنسی، خوفناک ہنسی اور طنزیہ ہنسی وغیرہ۔

۳۔ کرُن رس (करुण -रस)

بھَوبھوتِ (भवभूति) کے مطابق کرُن اکیلا رس ہے اس کے علاوہ کوئی دوسرا رس نہیں ہوتا۔ ان کے مطابق کرُن رس کی دو قسمیں ہیں۔ اوّل سُوَنِشٹھ (स्वनिष्ठ) دوئم پرنِشٹھ (परनिष्ठ) ذاتی نقصان یا بددعا وغیرہ سے ہونے والی تکلیف سے پیدا ہونے والا کرُن رس سُوَنِشٹھ (स्वनिष्ठ) کہلاتا ہے اور کسی غیر کے نقصان یا غم سے پیدا ہونے والا کرُن رس پَرنِشٹھ (परनिष्ठ) کہلاتا ہے۔ کرُن رس کی نمو پذیری کے بارے میں آچاریوں نے کسی عزیز شخص یا شے کے ختم ہو جانے اور آفت یا بدقسمتی سے دوچار ہونے کو کرُن رس کا سبب مانا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ کسی عزیز شخص یا شے کے ختم ہونے پر ہی کرُن رس پیدا ہو۔ اس شخص یا شے کو اگر کوئی نقصان پہنچتا ہے تو بھی کرُن رس پیدا ہو سکتا ہے۔

مستقل جذبہ ۔ وہ شخص یا شے جو ناپید ہو گئی یا اس پر بلا نازل ہوئی ہو اسکے متعلق افسوس ہی کرن رس کا مستقل جذبہ ہے۔

محرکِ اساسی ۔ جس شخص کی موت واقع ہوئی وہ یا وہ دولت، گھر یا شے جو ختم ہو گئی، کرُن رس کے محرکِ اساسی کی شکل میں قبول کی جائے گی۔

محرکِ مہیج ۔ عزیز شخص کی لاش پر نظر پڑنا، اسے جلانا یا دفن کرنا، اس کے اوصاف کو سننا، اس سے متعلق اشیاء پر نظر پڑنا، دوسرے آبدیدہ لوگوں کو دیکھنا، جاہ و ثروت کا غائب ہونا، بے مایہ شخص کی حالتِ زار اور اس کی فاقہ کشی وغیرہ، کرن رس کے محرکات مہیج ہیں۔

اثرات ۔ اوصاف کا بیان، چھاتی پیٹنا، بین کرنا، سسکیاں بھرنا، تقدیر کو کوسنا، مستقبل کی فکر، پچھاڑیں کھانا اور بے ہوش ہو جانا وغیرہ۔

ترسیلی جذبات ۔ والہانہ پن، افسوس، بے ہوشی اور دیوانہ پن وغیرہ۔

مثال ۔

سینے سے جب کہ ہو گئی برچھی ستم کے پار ۔ گھوڑے پہ ڈگمگانے لگا حُر نامدار
رکھ کر جگر پہ ہاتھ پکارا وہ دلفگار ۔ اے فاطمہ رض کے لعل! یہ خادم ہوا نثار
اب شفقتِ امام حجازی کا وقت ہے
آقا یہی غلام نوازی کا وقت ہے
جس دم سنی امامِ امم رض نے صدائے حُر ۔ چھاتی پہ ہاتھ مار کے بولے کہ ہائے حر
رو کر کہا رفیقوں سے دیکھی وفائے حر ۔ خیمے میں پیٹنے لگی زینب برائے حر
کھینچی جو شہ نے آہ دلِ بیقرار سے
نکلی تڑپ کے فاطمہ رض زہرا مزار سے

میر انیس

ان اشعار میں جنابِ حر محرک اساسی ہیں۔ ان کی نعشِ پاک محرکِ مہیج ہے۔ حضرت حر کا جنابِ حسین رض سے گفتگو کرنا، اثرات اور ترسیلی جذبات ہیں۔

۴۔ ویر رس (वीर-रस)

آچاریوں نے ویر رس کی چار اقسام بتائی ہیں۔

(۱) دیا ویر رس (दयावीर रस)

اس رس کی نمو پذیری وہاں ہوتی ہے جہاں کوئی بہادر شخص کسی مغموم اور

پریشان حال کو دیکھ کر اس کی مدد کرنے میں منہمک ہو جاتا ہے ۔ اس کے اجزا حسب ذیل ہیں۔

محرک اساسی ۔ پریشان حال شخص

محرک مہیج ۔ غم سے کراہنا، بین کرنا وغیرہ ۔

اثرات ۔ پریشان حال شخص سے ہمدردی کا اظہار، اس کا غم دور کرنے کے لیے کوشش کرنا، اس کی خدمت کرنا ۔

ترسیلی جذبات ۔ ضبط اور استقلال وغیرہ

(ب) دان ویر رس (दान वीर रस) اس کے اجزا حسب ذیل ہیں ۔

محرک اساسی ۔ کشکول، گڑگڑانا، سوالی یا فقیر وغیرہ ۔

محرک مہیج ۔ مقدس مقام، مقدس دن یا تاریخ، خیرات کی اہمیت پر وعظ کو سُننا وغیرہ ۔

اثرات ۔ کشکول کی عزت، دل کھول کر خیرات باٹنا ۔

ترسیلی جذبات ۔ خوشی، استقلال تحمل اور یاد وغیرہ

(پ) دھرم ویر رس (धर्मवीर रस)

محرک اساسی ۔ آسمانی کتابوں اور مذہبی کتابوں میں بتائے گئے راستے پر چلنے والا پاک باز، سنت، صوفی، پادری وغیرہ ۔

محرک مہیج ۔ مذہبی کتب کا مطالعہ، وعظ و نصیحت، مندر، مسجد، گرجا گھر گرودوارہ وغیرہ ۔

اثرات ۔ مذہبی کتب کا مطالعہ اور ان کو سننا، اچھائیوں کی حفاظت کے لیے پورا انہماک ۔

ترسیلی جذبات ۔ استقلال، تحمل اور رحم ۔

(ت) یدھ ویر رس (युद्धवीर रस)

شاعری میں دراصل اسی رس کی سب سے زیادہ اہمیت ہے ۔ دنیا بھر کی رزمیہ شاعری میں اس کی بہترین مثالیں دستیاب ہیں ۔ عوام میں بھی ویر رس سے مراد

یدّھ ویر رس ہے۔

محرک اساسی ۔ دشمن

محرک مہیج ۔ دشمن کی رجز خوانی، اس کی للکار، جنگی موسیقی، میدانِ جنگ، دشمن کا فنِ جنگ وغیرہ۔

اثرات ۔ دست و پا کا پھڑکنا، اپنی بہادری کا بیان، حملہ، فن حرب وضرب، رسالہ بندی وغیرہ۔

ترسیلی جذبات ۔ فخر، یاد، خوشی اور تجسس وغیرہ۔

مثال ۔

کہتا تھا گرز تول کے اک ایک پہلوان رکھ دو یہ مشک اے اسداللہ کے نشان!

بڑھ کر جواب دیتے تھے عباسؑ نوجوان چہرہ بگاڑ دوں گا سنبھالے رہو زبان

کیا منھ جو مشک لے کوئی جب تک یہ ہاتھ ہے

اے بے حمیّتو! مری جاں اس کے ساتھ ہے

× × × ×

زخمی تھے پر فرس کو ڈپٹتے تھے بار بار چہرے پہ زخم کھا کے جھپٹتے تھے بار بار

بڑھ بڑھ کے غول فوج کے ہٹتے تھے بار بار تن سر سے پانچ سات کے کٹتے تھے بار بار

دکھلا رہے تھے رنگ علیؑ کی لڑائی کا

اعدا کے خوں سے لال تھا سبزہ ترائی کا

میر انیس

۵ ۔ رَودر رس (रौद्र रस)

اس رس کا مستقل جذبہ غصہ ہے ۔ کردار یا مناظر اور ترسیلی جذبات تیز منقلبات کے اتصال سے فطری میلان کی شکل میں صاحب دل قاری یا سامع میں موجود غصہ مستقل جذبہ کی شکل میں ذائقہ دیتا ہوا رَودر رس میں تبدیل ہوجاتا ہے۔

محرک اساسی ۔ مجرم، دھوکا، غداری اور بے ایمانی کرنے والے افراد

محرک مہیج ۔ جرم کرنا، تلخ کلامی، اکڑنا، آنکھیں دکھانا وغیرہ

اثرات ـ آنکھیں لال ہو جانا، ہونٹوں کا پھڑکنا، دانت پیسنا، تیوری چڑھانا،
بدن میں کپکپی، آلات جنگ اٹھا لینا اور چیخنا وغیرہ
ترسیلی جذبات ـ فخر، تیزی، تندی، شوخی اور یاد وغیرہ
مثال ـ

یہ سن کے پکارا عمرِ سعد جفاکار — آتا ہے بڑا سبطِ پیمبرؐ کا مددگار
اس پیر کو مہلت نہ دیا چاہیے زنہار — بڑھ کر کہا غازی نے کہ او ظالم و غدار
میں تیری طرح دشمنِ شبیرؓ نہیں ہوں
ہوں پیر تو واللہ پہ بے پیر نہیں ہوں
گو ہاتھوں میں رعشہ ہے پہ او ظالمِ گمراہ! — گر کوہ کو چاہوں تو اکھاڑوں صفتِ کاہ
ان ہاتھوں کی قوت سے ابھی تو نہیں آگاہ — ہے قدر شناس ان کا جگر بند یداللہ
پیری سے جو ہے پشت خمیدہ تو بجا ہے
جس خاک میں جانا ہے ادھر سر بھی جھکا ہے

میر انیس

۶ ـ بھیانک رس (भयानक-रस)

کردار یا مناظر اور اثرات نیز ترسیلی جذبات کے اتصال سے جب صاحب دل قاری یا سامع کے قلب میں فطری میلان کی شکل میں موجود مستقل جذبہ خوف، طلوع ہو کر رس کی شکل اختیار کر لیتا ہے تو بھیانک رس نمو پذیر ہوتا ہے۔

محرک اساسی ـ خوفناک شخص یا شے مثلاً شیر، ناگ، آگ، سیلاب، الو کی آواز، سونا گھر
بھوت، جن یا چڑیل کا خیال وغیرہ۔

محرک ہیجی ـ خوفناک شخص یا شے کی حرکات مثلاً شیر کی دھاڑ، تنہائی، سانپ کا رینگنا اور زبان نکالنا، دریا کا تیز بہاؤ، آگ کی اونچی اونچی لپٹیں وغیرہ۔

اثرات ـ کانپنا، رونگٹے کھڑے ہونا۔ منھ کا رنگ اڑ جانا، آنکھیں پھٹنا، پسینہ آجانا اور بے ہوش ہونا وغیرہ۔

ترسیلی جذبات ـ فکر، بے ہوشی، تکلیف اور موت وغیرہ۔

مثال۔

رنگِ رو پھیکا ہے چہرے پہ ذرا نور نہیں داغ چیچک کے ہیں یہ خانۂ زنبور نہیں

ہے دہانہ جو دریدہ تو زباں سخت دراز کچھ بناوٹ ہے نہ انداز نہ عشوہ ہے نہ ناز

چھوٹی گردن ہے گلا بونگا بہت بدآواز طبع اقدس ہو نہ کیوں گندہ بغل سے ناساز

ناتراشیدہ ہے وہ کندہ تو دو ہاتھ ہیں چوب پنجۂ انگشت نما جیسے پریشاں جاروب

ران پر گوشت نہیں اور نہ اس پر مچھلی ساق پر بال ہیں اور سخت ہے جیسے لکڑی

پنجہ کثردم کی طرح کج ہے کرٹی ہے ایڑی انگلیاں پاؤں کی بدوضع ہیں ٹیڑھی میڑھی

پا میں چکر ہے تو مانندِ فلک کج رفتار

نام پر مار سے ہر جائی کے بیزار ہزار

— طلسم ہوش ربا جلد ششم ص ۳۶۲
سراپائے ملکہ تاریک شکل کش
(خدا بخش لائبریری ایڈیشن)

۷۔ ویبھتس رس (वीभत्स-रस)

کریہہ چیزوں کو دیکھ کر یا سن کر مستقل جذبہ 'نفرت' طلوع ہوتا ہے جو متعلق منظر، اثرات اور ترسیلی جذبات کے اتصال سے ویبھتس رس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

محرکِ اساسی ۔ کریہہ شے، میلی کچیلی بدبودار پوشاک، سڑا ہوا گوشت اور خون، مچھلی بازار، قصائی خانہ اور شمشان گھاٹ وغیرہ

محرکِ مہیج ۔ تیز بدبو، سڑے ہوئے گوشت میں کیڑوں کا رینگنا، مکھیوں کا بھنبھنانا، گدھ، کوے اور کتوں کا سڑے ہوئے گوشت کو بھنبھوڑنا وغیرہ

اثرات ۔ منہ پھیرنا اور تھوکنا وغیرہ

ترسیلی جذبات ۔ والہانہ لگاؤ، بے نیازی اور اضطراب وغیرہ

ویبھتس رس کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ سڑے ہوئے گوشت وغیرہ، نعش اور شمشان گھاٹ کا ہی بیان کیا جائے بلکہ ایسی چیزیں بھی ویبھتس کے اندر آجائیں گی جن کے لیے دل میں بیزاری اور

نفرت کا جذبہ پیدا ہو۔ آچاریہ بھرت نے ویبھتس کی اقسام بتائی ہیں۔ خالص (क्षोभज या शुद्ध) اور غیرِ خالص (उद्वेगी या अशुद्ध) خون وغیرہ کو دیکھ کر پیدا ہونے والا خالص اور کیڑے نیز نجاست وغیرہ کو دیکھ کر پیدا ہونے والے کو غیرِ خالص ناخوش کہتے ہیں۔ آچاریہ بھرت فرماتے ہیں۔

वीभत्स: क्षोभज: शुद्ध उद्वेगी स्याद् द्वितीयक:
विष्ठाकृमिभिरुद्वेगी क्षोभजो रुधिरादिज: ॥

ناٹیہ شاستر ۸۱/۷

بہرحال جن اشیاء کو دیکھنے اور سننے سے کراہت یا نفرت کا جذبہ بیدار ہو اسے ویبھتس مان لینا چاہئے مثال۔ "..... حقیقت میں دیونی قالبِ انسان میں سمائی ہوئی، سر مثلِ گنبدِ خام، سیاہ چہرہ نیلی کرتی، کئی تھان کا لہنگا از سر تا ناخنِ پا، بصورتِ دلِ کافر سیاہ مثلِ پردۂ ظلمات کے سراسر خطا ہے۔ حقیقت میں الٹا توا ہے۔ زبان منھ سے نکلی ہوئی رال ٹپک رہی ہے۔ دونوں ہاتھ زمین پر ٹیکے ہوئے بیٹھی جھوم رہی ہے۔ دس جوان ایک جانب سر جھکائے مثلِ برگِ بید کانپ رہے ہیں۔ چہرے اُن بیچاروں کے اُداس، عالم یاس ایک پہلو میں مٹکا شراب کا اٹھایا منھ سے لگایا، غٹ غٹ پی گئی۔ ایک جوان کی ٹانگ پکڑ کے مع استخواں چبانا شروع کیا۔"

طلسم ہوش ربا جلد ششم ص ۱۶۴
(خدا بخش لائبریری ایڈیشن)

۸ - اَدبھُت رس (अद्भुत-रस)

حیرت ناک چیزوں کو دیکھنے سے ادبھُت رس نمو پذیر ہوتا ہے۔ ماورائی شے یا واقعہ کے ذریعہ بھی اَدبھُت رس پیدا ہوتا ہے۔ آچاریہ بھرت کے مطابق ادبھت رس کی نمو پذیری ماورائی اشخاص سے ملاقات، باغ اور مقدس مقامات پر جانے، بزم، طیارے اور سحر وغیرہ کے امکانات وغیرہ کے سبب ہوتی ہے۔

مستقل جذبہ ــ حیرت
محرک اساسی۔ ماورائی یا حیرت ناک شے

محرک مہیج - حیرت ناک شے کا تجزیہ

اثرات - رونگٹے کھڑے ہونا۔

ترسیلی جذبات - یاد، خوشی اور جوش وغیرہ

مثال -

کیوں نہ سوجاں سے ہو گلزارِ بہارِ معنی | محوِ رنگینیٔ تصویر سراپائے نبیؐ
یہ وہ صورت ہے کہ دیکھی نہ سنی ایسی کبھی | تھی یہی شکلِ مقدس کہ ازل میں جو کھنچی

ناز سے خامۂ قدرت نے کہا واہ رے میں

بول اٹھا عارضِ پُر نور کہ اللہ رے میں

کیسی تصویر اِک ہے صبحِ بہارِ امکاں | کیسی تصویر اِک ہے آئینہ پردازِ جہاں
کیسی تصویر اِک ہے لوح و قلم نور افشاں | کیسی تصویر اِک ہے کلک مصور نازاں

سراپائے رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم

از محسنؒ کاکوروی

یہاں تک تو آچاریہ بھرت کے آٹھ رسوں کا بیان پیش کیا گیا۔ بعد کے دو اور اہم رسوں پر بھی اظہار خیال کرنا بھی میں ضروری سمجھتا ہوں۔

۹ - شانت رس (शांत-रस)

آچاریہ وشوناتھ (आचार्य विश्वनाथ) شانت رس کے متعلق فرماتے ہیں کہ اس کا مستقل جذبہ بے نیازی ہے۔ اس کے محرک اساسی، فانی دنیا کا ادراک اور عرفان حقیقت ہیں۔ اس کے محرکات مہیج ہیں۔ زہاد اور فقرا کے آستانے، مقدس مقامات، خوبصورت جنگل اور اللہ والوں کی قربت، اس کے اثرات ہیں۔ خوشی، یاد، رحم اور بے نیازی وغیرہ شانت رس کی قبولیت کے بارے میں تنازعات بھی رہے ہیں۔ آچاریہ بھرت نے رسوں کی تعداد آٹھ مانی تھی۔ ان کے بعد آچاریہ دنڈی نے اپنی تصنیف کاویادرش (काव्यादर्श) میں آٹھ رسوں کو پیش کیا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آچاریہ بھامہ بھی رسوں کی تعداد آٹھ ہی مانتے تھے۔ سب سے پہلے آچاریہ اُدبھٹ نے نو رسوں کو قبول کیا اور انھوں نے شانت رس کو

پہلی بار پیش کیا۔ شانت رس کی مخالفت میں حسبِ ذیل دلیلیں دی گئی ہیں

(۱) آچاریہ بھرت نے اسے نہیں پیش کیا ہے۔

(۲) اسٹیج پر اسے پیش نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی نمو پذیری عوام میں نہیں ہوسکتی۔

(۳) شانت رس میں محبت اور نفرت دونوں رکاوٹ ڈالتی ہیں۔ جب کہ دنیا محبت اور نفرت سے خالی نہیں ہے۔ اس لیے یہ قلب کی فطرت کے مطابق نہیں ہے۔

لیکن ان دلیلوں کے خلاف بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے اور آچاریوں کا کہنا ہے کہ یہ ضروری نہیں ہے کہ آچاریہ بھرت نے اگر اسے اہمیت نہیں دی تو اسے قبول نہیں کیا جائے۔ چونکہ یہ ذائقہ کے لائق ہے اس لیے اسے قبول کیا گیا ہے۔ یہ کہنا کہ اسٹیج پر اس رس کی اداکاری نہیں ہوسکتی، بے بنیاد ہے۔ بہت سے ایسے رس ہیں جن میں استعمال ہونے والی حرکات کی اداکاری اسٹیج پر نہیں کی جاسکتی۔ ان حرکات کو ناٹیہ شاستر میں اداکاری میں لانے کے لیے منع کیا گیا ہے۔ مثلاً بوسہ لینا، ہم آغوش ہونا وغیرہ (اب تو فلموں میں اسے قبول کرلیا گیا ہے) اس لیے شانت رس میں بھی اس سے متعلق حرکات کے اظہار کی ضرورت نہیں ہے۔ بلکہ فطری طور پر مادہ پرستی کے خلاف اظہار کرنے سے ہی کام چل جاتا ہے۔ اداکار کے ذریعہ باطنی جدوجہد کو نمایاں کرتے ہوئے حصولِ صداقت کے لیے کی گئی کوششوں کا اظہار ہی کافی مانا جاتا ہے یہ بات بھی اہم ہے کہ سبھی رس سبھی اشخاص کے لیے مناسب نہیں ہوتے۔ شانت رس عوام کے لیے نہیں ہوسکتا یہ صحیح ہے۔ لیکن اگر آپ غور کریں تو شرنگار رس بھی تو سبھی کے لیے نہیں ہے ایک وہ شخص جو عبادت گزار ہے اور خالقِ حقیقی سے لو لگائے ہوئے ہے۔ اس کو شرنگار سے کیا لینا دینا؟

مثال ــ

بالیدہ ہوں وہ اوج مجھے آج ملا — خلقِ علم صاحبِ معراج ملا
منبر پہ نشست سر پہ حضرت کا علم — اب چاہیے کیا تخت ملا تاج ملا

میر انیس

دنیا دریا ہے اور ہوس طوفاں ہے — مانند حباب ہستی انساں ہے
لنگر ہے جو دل تو ہر نفس بادِ مراد — سینہ کشتی ہے ناخدا ایماں ہے

میر انیس

۱۰۔ واتسلیہ رس (वात्सल्य-रस)

اس رس کا مستقل جذبہ شفقت ہے۔

محرکِ اساسی ۔ بچہ

محرکِ مہیج ۔ بچے کی معصوم حرکتیں، توتلی بولی، ضد کرنا، کھیلنا، کودنا اور گر پڑنا وغیرہ

اثرات ۔ والدین کا ہنسنا، خوش ہونا، بچے کی حرکتوں کو دلچسپی سے دیکھنا، گود میں لینا، چومنا اور گہوارے میں جھلانا وغیرہ۔

ترسیلی جذبات ۔ خوشی، تجسس وغیرہ سنیوگ میں اور اضطراب، والہانہ لگاؤ، غم اور شبہ وغیرہ ویوگ میں۔

شرنگار رس کی طرح واتسلیہ کی بھی دو قسمیں ہیں۔ اوّل سنیوگ واتسلیہ رس (संयोग वात्सल्य रस) دویم ویوگ واتسلیہ رس (वियोग वात्सल्य रस) اول میں بچہ والدین کے پاس رہتا ہے اور ان کی قربت میں رہ کر پلتا بڑھتا ہے۔ دویم میں بچہ اپنے والدین سے بچھڑ جاتا ہے۔ ایسی حالت میں والدین کو بچے کی یاد آتی ہے۔

مثال ۔

(سنیوگ واتسلیہ)

وہ گورے گورے چہروں پہ زلفیں ادھر ادھر کرتے گلوں میں نورِ بدن جن سے جلوہ گر

اختر سے وہ چمکتے ہوئے کان کے گہر رشکِ ہلال طوق، گلے غیرتِ قمر

ہیکل پہ نقش نام خدائے جلیل کے

تعویذ گردنوں میں پرِ جبرئیل کے

مسجد میں آئے ہنستے ہوئے جب وہ گلبدن خوشبو سے صحنِ مسجدِ جامع بنا چمن

تسلیم کو حسین رضؓ سے پہلے جھکے حسن رضؓ خوش ہو کے مسکرانے لگے سرورِؐ زمن

بڑھ بڑھ کے خم سلام کو چھوٹے بڑے ہوئے

بیٹھے رہے رسولؐ، ملک اٹھ کھڑے ہوئے

میر انیس

(دیوگ واتسلیہ)

مثال نمبر ۱

لے میرے لیٹے نیند انھیں آتی نہ تھی کبھی — کنگھی کسی کے ہاتھ کی بھاتی نہ تھی کبھی

روئیں پسر پہ ان کو رلاتی نہ تھی کبھی — بے ان کے ماں کی قبر پہ جاتی نہ تھی کبھی

میرے سوا کسی کو کبھی جانتے نہ تھے

جو تھی سو میں تھی ماں کو تو پہچانتے نہ تھے

پر ان کے آگے اُن کا مجھے کچھ نہ تھا خیال — ہر چند دونوں تھے مرے فرزند خرد سال

میں کہتی تھی ہٹو! علی اکبر ہے میرا لال — راتوں کو جب لپٹتے تھے مجھ سے وہ نونہال

وہ دونوں مرنے والے تو پہلو میں ہوتے تھے

پھیلا کے پاؤں یہ مری چھاتی پہ سوتے تھے

میر انیس

مثال نمبر ۲ اور ۳

اب کھلا یہ باغ میں کیوں تتلیاں گم ہو گئیں — ایک بچہ پھول سا سب کو اکیلا کر گیا

× × ×

ہوا ابھی تو مرا گل مہکنے والا تھا — گرا دیا اسے ڈالی سے اس قدر جلدی

ظفر گورکھپوری، چراغ چشم تر۔

اردو شاعری رسوں کی مثالوں سے بھری ہوئی ہے۔ جذبات نگاری اور رس نظریہ کے تعلق سے میری نظر میں میر انیس اردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں فخر محسوس ہو رہا ہے کہ آچاریہ بھرت کے اس نظریہ کی جامع اور مکمل مثالیں اردو شاعری میں جس معیار کی موجود ہیں وہ ہندی شاعری میں دستیاب نہیں ہیں۔ ہاں برج بھاشا اور اودھی میں اس معیار کی مثالیں ضرور موجود ہیں۔ یہ دونوں اردو اور ہندی کی علاقائی بولیاں ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی یہ بولیاں زبان کے درجے پر فائز تھیں اور ہندی نیز اردو کی نشو و نما سے قبل یہ زبانیں ادبی حیثیت رکھتی تھیں۔ اردو اور ہندی کی ترقی کے ساتھ ان کی

حیثیت بولیوں کی رہ گئی لیکن ان میں جو شعری سرمایہ دستیاب ہے اس کی ادبی حیثیت پر انگلی نہیں اٹھ سکتی اور رس نظریہ کے نقطۂ نظر سے ان میں بہترین نمونے دستیاب ہیں۔

حواشی:

۱۔ ابھنو رس میمانسا۔ ڈاکٹر راما نند تواری

۲۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے پرتندھ سدھانت۔ ڈاکٹر راج ونش سہائے ہیرا ص ۴۰۶



(ت)

جذبات (भाव)

آچاریہ بھرت نے رس کی خصوصیات کا بیان کرتے ہوئے جذبات کی تشریح پیش کی تھی۔ اور انھوں نے فرمایا تھا۔

'विभावमनुभावव्यभिचारि संयोगाद्रस निष्पत्ति'

یعنی جب مستقل جذبے کا محرک (विभाव) اثر آفرینی (अनुभाव) اور منقلبات (व्यभिचारी भाव) کے ساتھ اتصال ہوتا ہے تو رس کی نمو پذیری ہوتی ہے۔ آچاریہ بھرت کے اس اصول سے رس کے چار عناصر طے ہوئے یعنی مستقل جذبہ، محرک، اثر آفرینی اور منقلبات، ان چاروں کی تشریح ذیل میں کی جا رہی ہے۔

۱۔ مُستقل جذبہ (स्थायी भाव)

بھاؤ یا جذبہ اپنے آپ میں ایک غیر واضح لفظ ہے مگر آچاریوں نے اس لفظ پر مختلف ادوار میں مختلف آرا پیش کی ہیں۔ ان کی روشنی میں بھاؤ یا جذبہ کے بارے میں یہ عرض کیا جا سکتا ہے کہ مستقل جذبات صاحب دل قاری، سامع یا ناظر کے قلب میں فطری طور پر موجود وہ میلانات ہیں جن کا مستقل وجود رہتا ہے۔ یہ میلانات پڑھے لکھے، غیر پڑھے لکھے، عقل مند اور بیوقوف سبھی کے قلب میں موجود رہتے ہیں جو موقع محل کے حساب سے جاگتے یا سوتے رہتے ہیں۔ یہ میلانات دوسرے ذیلی میلانات کے مقابلے زیادہ تیز، فعال اور لطیف ہوتے ہیں۔ ان میلانات کی بنیاد غرور (अहंकार) ہے۔ جس کی دو خصوصیات ہیں۔ اول محبت (राग) دوئم نفرت (द्वेष) ان دونوں کا مزاج ترتیب کے لحاظ سے مسرت آمیز اور غم آمیز ہوتا ہے۔ باقی ذیلی میلانات کثیف اور عارضی ہوتے ہیں۔ ان کی تعداد زمان اور مکان نیز ماحول کے اعتبار سے بے شمار ہے۔ یہ سبھی قلبی اور جسمانی ردعمل کی شکل میں ہوتے ہیں اور کم فعال ہونے کے

سبب تھوڑی دیر کے لئے اپنا طلسم دکھا کر سو جاتے ہیں۔ آچاریوں نے عملی اعتبار سے ان کی تعداد کا تعین کرنے کی بھی کوشش کی۔ لیکن اس بات پر وہ مصر نہیں ہوئے کہ ان کی تعداد بس اتنی ہی ہے۔ ہاں مستقل جذبات کے بارے میں انھوں نے لچک نہیں دکھائی اور پہلے سے متعین کی گئی تعداد پر ہی انھوں نے اصرار کیا۔ ان کی تعداد دس ہے۔ جو حسب ذیل ہیں۔

۱۔ افسوس (शोक) ۲۔ ہنسی یا شگفتہ دلی (हास) ۳۔ جنسی میلان (रति)

۴۔ اطمینان (शाम) ۵۔ حوصلہ یا بہادری (उत्साह) ۶۔ حیرت (विस्मय)

۷۔ خوف (भय) ۸۔ نفرت (जुगुप्सा) ۹۔ غضب (क्रोध) ۱۰۔ شفقت (वात्सल्य)

۲۔ محرک (विभाव)

محرکات کے حدود میں پوری کائنات آجاتی ہے۔ اس دنیا میں ہر شے محرک ہے۔ دنیائے فانی سے الگ ماورائی عناصر بھی محرکات ہیں۔ ان محرکات میں وہ اشخاص اور اشیا آتی ہیں جن سے کسی بھی شخص کا قلبی لگاؤ ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ حالات اور کوششیں بھی ہوتی ہیں جن کے سبب قلبی حالات میں ہیجان پیدا ہوتا ہے۔ یہ محرکات ہی مستقل جذبات کا سبب ہیں۔ کیوں کہ ان سے ہی مستقل جذبات میں اضطراب پیدا ہوتا ہے۔ محرک کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ اول محرکِ اساسی (आलम्बन) دویم محرکِ مہیج (उद्दीपन) محرکِ اساسی سے مراد اس شخص یا شے سے ہے جو صاحبِ دل قاری میں موجود مستقل جذبہ کو جگانے کا سبب بنتی ہے۔ محرکِ مہیج، محرکِ اساسی کے اضطراب اور ارتعاش کی شکل میں طلوع ہوتا ہے۔

۳۔ اثرات (अनुभाव)

اَنُ (अनु) سے مراد ہے عقب چونکہ یہ محرک یعنی وبھاؤ کے بعد طلوع ہوتا ہے اس لئے اسے اَنُبھاؤ کہا جاتا ہے۔ رس کو تجربہ کے ذریعہ حاصل کرانا ہی انبھاؤ کا خصوصی عمل ہوتا ہے۔ انبھاؤ ہی قاری، ناظر یا سامع کو مستقل جذبات کا ادراک کراتا ہے۔ انبھاؤ جسمانی میلانات ہیں۔ جن کے ذریعہ رس پختگی اختیار کرتا ہے۔

آچاریہ بھرت نے اداکاری کے ضمن میں انبھاؤ کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ اول مکالماتی (वाचिक) دویم عضوی (आंगिक) سویم فطری (सात्विक) آچاریہ بھرت نے انچاس[۴۹]

جذبات کو بیان کرتے ہوئے آٹھ فطری جذبات کا بیان بھی کیا ہے۔ یہ آٹھوں جذبات اس طرح ہیں ا۔سکتہ (स्तंभ) ۲۔پسینہ (स्वेद) ۳۔ رونگٹے کھڑا ہونا (रोमांच) ۴۔آواز میں تبدیلی (स्वरभेद) ۵۔تھرتھراہٹ (वेपथु) ۶۔ رنگ رواڑجانا (वैवर्ण्य) ۷۔آنسو (अश्रु) اور ۸۔ بے ہوشی (प्रलय) ۔آچاریہ وشوناتھ نے فطری طور پر طلوع ہونے والے قلبی میلانات کو فطری جذبات (सात्विक भाव) مانا ہے۔چونکہ فطرت' باطن میں قیام پذیر ہوتی ہے اس لئے اس سے پیدا ہونے والے سبھی جذبات باطنی کہلائیں گے۔یہ سبھی فطری جذبات اُنبھاؤ یا اثرات کی جماعت میں ہی شامل ہیں لیکن ان کا بیان خصوصیت کے ساتھ اثرات سے الگ کیا گیا ہے۔چونکہ یہ انسانی جسم میں اچانک طلوع ہوتے ہیں۔اسی لئے انھیں فطری طور پر ظاہر ہونے والا کہا جاتا ہے۔

۴۔منقلبات یا ترسیلی جذبات (संचारी भाव या व्यभिचारी भाव)

چونکہ یہ جذبات مختلف طرح سے رسوں کی طرف مائل ہوکر رفتار پکڑتے ہیں اس لئے انھیں ترسیلی جذبات بھی کہا جاتا ہے۔اِن جذبات کی ترسیل مکالماتی' عضوی اور فطری ہوتی ہے۔جس طرح سمندر میں لہریں اٹھتی اور گرتی ہیں۔اسی طرح قلب میں موجود مستقل جذبہ میں ترسیلی جذبات عمل پذیر ہوتے ہیں۔ان کا مدوجزر مستقل جذبہ کے مطابق ہوتا ہے۔ظاہر ہوا کہ یہ جذبات مستقل جذبات کے معاون ہوتے ہیں۔ترسیلی جذبات کی تین خصوصیات ہیں۔

اوّل یہ کہ ترسیلی جذبات' مستقل جذبہ کو برانگیختہ کرکے اس کو رس کی حالت میں پہنچاتے ہیں۔

دویم یہ کہ ترسیلی جذبات' مستقل جذبہ میں ہی ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔

سویم یہ کہ یہ لمحاتی یا عارضی جذبات ہیں ان کا مستقل نہ رہنا ہی ان کی خصوصیت ہے۔

آچاریوں نے ترسیلی جذبات کی تینتیس[۳۳] اقسام بتائی ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

ا۔شکستہ دلی (निर्वेद)

عام آدمیوں میں غربت' بیماری' درد' ظلم اور منزل کا حصول نہ ہونے کے سبب اور بہترین فطرت والے افراد کے دلوں میں کائنات پر غور وفکر کرنے کے سبب شکستہ دلی پیدا ہوتی ہے لمبی آہیں بھرنا' چہرے پر مایوسی اور تنہائی پسندی وغیرہ اس کے اثرات (अनुभाव) ہیں۔

۲۔ سستی (ग्लानि)

جسم کی واماندگی کے سبب ایک طرح کے درد کا احساس ہی سستی کہلاتا ہے۔ الٹی ہونا، فاقہ، ذہنی پریشانی، زیادہ شراب پینا، جنسی اختلاط، کسرت کی زیادتی، لمبا سفر، بھوک، پیاس اور خواب وغیرہ کے سبب یہ ترسیلی جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ دھیمی آواز، لغزیدہ رفتار اور سمت کے بارے میں شبہ بیدار ہونا اس کے اثرات ہیں۔

۳۔ اندیشہ (शंका)

دوسرے کے مظالم اور اپنی کمیوں کے سبب کسی آفت کا امکان ہی اندیشہ کہلاتا ہے۔ حکومت کا خوف، چور یا ڈاکو اور گناہ سرزد ہونے سے کسی آفت کے امکان کے بارے میں سوچنا ہی اندیشہ ہے۔ بیقرار ہو کر ادھر اُدھر دیکھنا، منھ کا سوکھ جانا، لبوں پر بار بار زبان پھیرنا، چہرے کے رنگ میں تغیر آجانا اور کپکپی پیدا ہونا اس کے اثرات ہیں۔

۴: حسد (असूया)

دوسرے کی ترقی دیکھ کر غم زدہ ہونا ہی اس ترسیلی جذبے کی خصوصیت ہے۔ جس شخص کو ترقی مل گئی ہو اس کی غیبت کرنا، اس کی نافرمانی کرنا اور بےسبب غصہ کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۵۔ محنت (श्रम)

یہ صرف ایک جسمانی ردعمل ہے۔ آچاریہ بھرت نے جنسی اختلاط، سفر اور کسرت وغیرہ کو اس کا سبب مانا ہے۔ سانس پھولنا، نیند آنا، اور انگڑائی لینا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۶۔ مستی (मद)

شراب پینے سے پیدا ہونے والی بےچینی کو مَد کہتے ہیں۔ اس میں بےہوشی آمیز انبساط کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس کی بھی تین صورتیں ہیں۔ پہلی صورت میں سو جانا، ہنسنا، گانا، مذاق کرنا اور لڑکھڑانا وغیرہ آتے ہیں۔ دوسری صورت میں آنکھیں گھومنا، ہاتھ پیر پٹکنا، الفاظ صحیح ادا نہ ہونا آتے ہیں۔ آخری صورت میں قے کر دینا، گالی دینا، چیخنا، یادداشت ختم ہو جانا، رازکی باتوں کو بھی سرِعام کہنا، تھوکنا، چلنے پھرنے سے عاری ہو جانا اس ترسیلی جذبہ کے اثرات ہیں۔

۷۔ اطمینان (धृति)

علم اور قوت وغیرہ کے سبب بغیر کسی اضطراب کے اعمال کے نتائج کا سامنا کرنا یا غم اور خوشی دونوں حالتوں میں پرسکون رہنا ہی "دھرتِ" ہے۔ ہر صورت حال میں خود کو قابو میں رکھنا، خوشی آمیز گفتگو کرنا اور اس طرح چہرے پر انبساط آمیز رنگت کا موجود رہنا اس کے اثرات ہیں۔

۸۔ کاہلی (आलस्य)

یہ بھی ایک جسمانی حالت ہے۔ زیادہ ترسیری اور بیماری نیز عیش وعشرت کے سبب کام نہ کرنے کی خواہش "آلسیہ" ہے۔ آچاریہ بھرت کے مطابق کاہلی کی نمو بیماری، محنت وغیرہ محرکات کے ذریعہ ہوتی ہے۔ عام زندگی میں رذیل طینت افراد اور خواتین کی محنت سے بیزاری کو ہی کاہلی کہا جاتا ہے۔ جمھائی لینا، بیٹھے رہنا، لیٹے رہنا اور پژمردہ رہنا اس کے اثرات ہیں۔

۹۔ افسوس (विषाद)

خواہش کا پورا نہ ہونا، منزل کا نہ ملنا یا راجہ، استاد یا بزرگ سے کی گئی گستاخی سے پیدا ہونے والے احساسِ جرم کو "وشاد" کہا جاتا ہے۔ ایسی صورت حال میں آہیں بھرنا، مددگار کی تلاش میں سرگرداں رہنا۔ دل میں درد کو محسوس کرنا، تقدیر کو برا بھلا کہنا وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔

۱۰۔ شعور (मति)

اخلاقیات اور اچھے برے کی تمیز سے شفاف صورتِ حال کو شناخت کرلینا ہی 'مَتِ' کہلاتا ہے دوسرے الفاظ میں حقیقت کو پہچان لینا ہی 'مَتِ' ہے۔ معنیٰ کی شناخت کرنا، شاگردوں کو درس دینا اور اخلاقیات وغیرہ کا مطالعہ کرنا اس کے اثرات ہیں۔

۱۱۔ فکر (चिन्ता)

تمنا کا پورا نہ ہونا اور بلا یا آفت کے نازل ہونے سے قلب میں اضطراب کی حالت کا پیدا ہونا ہی چنتا ہے۔ غربت، بے مائگی، حصولِ تمنا کا دھیان وغیرہ فکر کی اساس ہیں جسم میں سستی، خود میں کھوئے رہنا، زمین پر لکیریں کھینچنا، گم صم رہنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۲۔ لگاؤ (मोह)

خوف، ہجر اور غم وغیرہ کے سبب پیدا ہونے والے اضطراب کو 'موہ' کہتے ہیں۔ اس صورت حال میں

ادراکِ حقیقت کا فقدان رہتا ہے۔ حادثہ، بلاؤں کا نزول، پرانی دشمنی کی یاد وغیرہ اس کے اسباب ہوتے ہیں۔ حواس کا سست پڑ جانا، قوتِ فیصلہ کا فقدان ہونا، کسی شے کو اچھی طرح دیکھ نہ پانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۳۔ خواب (स्वप्न)

آچاریوں کے مطابق نیند کی حالت میں بھی ہونے والے محسوسات اور تجربات کو 'سوپن' کہا جاتا ہے۔ جدید نفسیات یہ مانتی ہے کہ تحت الشعور میں موجود دبی ہوئی خواہشات کا نیند کی حالت میں پوری ہو جانا ہی 'خواب' ہے۔ یہ خواب خوشی آمیز اور غم آمیز دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔ اس لئے اس کے اثرات بھی خوشی آمیز اور غم آمیز ہوتے ہیں۔ رونگٹے کھڑے ہو جانا، رونا، خوش ہونا گھبرا جانا اور اچانک اٹھ بیٹھنا یا چیخ پڑنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۴۔ جاگنا، ادراک (विबोध)

نیند سے جاگنا یا حقیقت جاننے کے بعد حاصل ہونے والی تازگی کو 'وِبودھ' کہا جاتا ہے۔ آچاریہ بھرت نے غذا لینے کے بعد اس کے خراب اثرات، بدخوابی، تیز آواز کی سماعت یا لمس کے سبب جاگ پڑنے کو 'وِبودھ' کہا ہے۔ انگڑائی لینا، آنکھیں ملنا، جسم ملنا، بستر سے اٹھ کر بیٹھ جانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۵۔ یاد (स्मृति)

تجربہ میں آئی ہوئی کسی شے کی بنیاد پر اس سے ملتی جلتی شے کا علم، یا اس ملتی جلتی شے کی بنیاد پر تجربہ میں آئی ہوئی اس شے کو یاد کرنا ہی 'سمرتِ' کہلاتی ہے۔ آچاریہ بھرت کا قول ہے کہ غم آمیز یا خوشی آمیز جذبات کو یاد کرنا ہی 'سمرتِ' ہے۔ سر کا کانپنا، بے حس و بے حرکت ہونا، خوشی یا غم کا اظہار کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۶۔ جذبۂ انتقام (अमर्ष)

بدلہ لینے کے جذبہ کو ہی 'اَمرش' کہتے ہیں۔ کسی شخص کے ذریعہ ذلیل ہونے پر یا اسکے جرم پر بدلہ لینے کا جذبہ پیدا ہونا ہی 'اَمرش' کہلاتا ہے۔ سکوت اختیار کر لینا، آنکھیں سرخ ہو جانا، سخت کلامی کرنا، دھمکی دینا، ہاتھ بار بار اٹھانا، جسم میں لرزش وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔

۱۷۔ تفاخر (गर्व)

طاقت، علم، دولت، خوبصورتی وغیرہ کی زیادتی کے سبب خود کو دوسروں سے بہتر سمجھنا ہی 'گروُ' کہلاتا ہے۔ آچاریہ بھرت کا قول ہے کہ تفاخر کی نمو نسب، حسن، شباب، علم، طاقت اور دولت کی زیادتی کے سبب ہوتی ہے۔ دوسروں کی بے عزتی کرنا، کسی کی بات پر غور نہ کرنا، گستاخی کرنا، سوال کرنے پر خاموش رہنا، سخت کلامی کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۸۔ جستجو (औत्सुक्य)

منزل پالینے کی شدید خواہش کو 'اَوتسُکیہ' کہتے ہیں۔ اس جذبہ میں تاخیر کو برداشت نہ کرپانے کا میلان بہت شدید ہوتا ہے۔ لمبی سانسیں لینا، فکر میں غلطاں رہنا، دل کی دھڑکن تیز ہوجانا، پسینہ آنا، سونے کی خواہش کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۱۹۔ خود پوشیدگی (अवहित्थ)

اپنی حالت کو چھپانا ہی 'اَوَہِتّھ' کہلاتی ہے۔ آچاریہ بھرت کے مطابق خوف، پشیمانی شکست اور تفاخر وغیرہ جذبات کے سبب اس ترسیلی جذبے کی نمو ہوتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں کسی سبب سے پیدا ہونے والے جذبہ کو چھپانا 'اَوہِتّھ' کہلاتا ہے۔ موجود موضوع سے ہٹ کر کسی دوسرے موضوع پر بات شروع کردینا، سرخم کرلینا، دوسری طرف دیکھنا، اٹھ کر چل پڑنا، مصنوعی استقلال کا مظاہرہ کرنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۰۔ عاجزی (दैन्य)

غم، پریشانی، غربت یا جرم وغیرہ کے سبب اپنے لئے احساسِ کمتری کا اظہار کرنا 'دینیہ' کہلاتا ہے۔ چہرے پر اداسی چھا جانا، چہرے کو کپڑے سے ڈھانپ لینا، دوسروں کے سامنے بولنے یا جانے میں شرم کا احساس ہونا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۱۔ خوشی (हर्ष)

منزل کو پانے یا حسبِ خواہش کسی شے کا حصول ہونے سے جو انبساط آمیز سکون ملتا ہے اسے 'ہرش' کہا جاتا ہے۔ چہرا کھِل جانا، شیریں کلامی، آنکھوں میں چمک آجانا، انکساری آنا اور آنسو آجانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۲۔ پست قلبی (व्रीडा)

قلب کا خود میں سمٹ جانا یا بداعمالی، قسم توڑ دینے یا شکست وغیرہ کے سبب پیدا ہونیوالا افسوس ہی 'وریڈا' کہلاتا ہے۔ کوئی شخص جب اپنی غلطی کا احساس کرتا ہے تب دل میں کھنچاؤ پیدا ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال کو 'وریڈا' کہا جاتا ہے۔ چہرے پر اداسی چھا جانا، ناخن کاٹنا، زمین پر لکیریں کھینچنا اور منھ ٹیڑھا کر لینا وغیرہ اِس کے اثرات ہیں۔

۲۳۔ غضب ناکی (उग्रता)

بہادری، جرم، برائی اور بے عزتی وغیرہ کے سبب قلب میں پیدا ہونے والے جذبے کو 'اُگرتا' کہتے ہیں۔ اس میں سخت کلامی، متعلق شخص کو دبوچ لینا، اسے پیٹنا یہاں تک کہ اسے مار ڈالنا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۴۔ نیند (निद्रा)

خارجی حالات سے چھٹکارا، اور قلب کو اپنے عام شغل سے آزادی دینا ہی نیند کے اسباب ہیں۔ زیادہ محنت، ذہنی پریشانی، شراب نوشی اور کاہلی وغیرہ کے سبب نیند پیدا ہوتی ہے آنکھوں کا بھاری ہونا، آنکھیں بند ہونا اور جسم بھاری ہونا وغیرہ اِس کے اثرات ہیں۔

۲۵۔ مرض (व्याधि)

یہ ایک جسمانی حالت ہے۔ کسی بیماری یا ہجر سے پیدا ہونے والے ذہنی انتشار کو 'ویادھ' کہا جاتا ہے۔ آچاریوں کا قول ہے کہ درحقیقت 'ویادھ' ایک ذہنی خلفشار ہے جو جذبات کے مدو جزر سے نمو پاتا ہے۔ جسم کو ڈھانپنا، روئیں کھڑے ہونا، منھ کا خشک ہو جانا، ہاتھ پیر پٹکنا، کپڑوں کو جسم سے ہٹانا، ٹھنڈا مشروب طلب کرنا، چیخنا چلّانا اور کانپنا وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔

۲۶۔ نزع (मरण)

موت سے قبل کی حالت، جب جسم میں روح موجود رہتی ہے مگر وہ جسم سے جدا ہونے والی ہوتی ہے ایسی حالت میں جسم بے حس و حرکت ہو جاتا ہے۔ مرنے والا اپنے عزیز و اقارب کو دیکھ کر سرگوشی کرنے لگتا ہے۔ آنکھیں بند کرنا، کھانسی اور ہچکی وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۷۔ مرگی (अपस्मार)

افسوس، خوف، نفرت اور ہجر کے سبب پیدا ہونے والے مرض کو 'اپسمار' کہتے ہیں۔ یہ بھی ایک جسمانی حالت ہے۔ جسم کا ٹوٹنا، منھ سے جھاگ نکلنا اور عارضی طور پر بے ہوش ہو جانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۲۸۔ اضطراب (आवेग)

آفت یا خوشی کی زیادتی سے ہی 'آویگ' پیدا ہوتا ہے۔ خوشی سے نمو پانے والے اضطراب سے قلب میں کھنچاؤ پیدا ہوتا ہے جبکہ آفت یا اچانک غم کے سبب قلب میں سستی آجاتی ہے۔ خوشی پیدا ہونے والے اضطراب میں شخص اپنے عزیزوں سے لپٹ جاتا ہے۔ غم سے پیدا ہونے والے اضطراب میں شخص اِدھر اُدھر بھاگنے لگتا ہے۔ اپنی حفاظت کی کوشش کرتا ہے۔ یہی کوششیں اس کے اثرات ہیں۔

۲۹۔ دہشت (त्रास)

جب کسی نقصان کے امکان کی وجہ سے خوف کا احساس ہونے لگتا ہے تو ایسی حالت کو 'تراس' کہا جاتا ہے۔ آچاریہ بھرت نے اس جذبہ کا سبب آندھی، طوفان، بجلی کا کڑکنا، سیلاب اور خونخوار درندہ کا سامنے آجانا وغیرہ بتایا ہے۔ حیرت زدہ ہو جانا، رونگٹے کھڑے ہو جانا، جسم کا کانپنا اور چیخ نیز پکار اس کے اثرات ہیں۔

۳۰۔ دیوانگی (उन्माद)

جنسی جذبے کی شدت، افسوس اور خوف کے سبب 'اُنماد' پیدا ہوتا ہے۔ کئی بار ایسا بھی ہوتا ہے کہ بے پناہ خوشی ملنے سے بھی 'اُنماد' پیدا ہوتا ہے۔ پیر پٹکنا، بین کرنا، بے سبب ہنسنا اور بے سبب گانا وغیرہ اس کے اثرات ہیں۔

۳۱۔ سکتہ (जड़ता)

خوشی ملنے پر یا غم ملنے پر کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ آدمی حیرت زدہ ہو جاتا ہے۔ ٹکٹکی لگا کر دیکھنا، خاموش ہو جانا اور ایک دم ساکت ہو جانا اس کے اثرات ہیں۔

۳۲ ۔ شوخی (चपलता)

محبت کی زیادتی یا مخالفت کی زیادتی کے سبب قلبی سکون کا درہم برہم ہو جانا ہی 'چپلتا' ہے آزادی سے ادھر ادھر گھومنا، کسی کی بات نہ ماننا، دوسروں کی پرواہ نہ کرنا وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔

۳۳ ۔ بحث مباحثہ (वितर्क)

دلائل کے ذریعہ بحث کر کے شک و شبہات کو ختم کرنا ہی 'وِترک' ہے ۔ یہ ایک ذہنی اور عقلی عمل ہے ۔ انگلی نچانا، مختلف دلائل پیش کرنا، سر ہلانا اور پیشانی پر ہاتھ رکھنا وغیرہ اسکے اثرات ہیں۔

جدید ماہرین نفسیات جی ۔ وی فیلین اور آر ۔ ایس ۔ وڈورتھ (R.S. Woodworth) نے انسانی جذبات کی جو تقسیم کی ہے وہ بہت کچھ سطور بالا میں بیان کئے گئے منقلبات سے ملتی جلتی ہے یہ ترسیلی جذبات رس کے حصول میں جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے مستقل جذبے کی مدد کرتے ہیں۔ اس لئے ان کی بھی بہت اہمیت ہے ۔ مگر یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ ان ترسیلی جذبات میں قلبی، ذہنی اور جسمانی ردعمل اور حرکات بھی شامل ہیں ۔ اس لئے ان میں سب کے سب جذبات نہیں ہیں ۔



(ٹ)

عام ترسیل (साधारणीकरण)

آچاریہ ابھنوگپت، آچاریہ ممّٹ، آچاریہ آنندوردھن اور پنڈت راج جگناتھ نے عام ترسیل (साधारणीकरण) کے نظریہ پر روشنی ڈالتے ہوئے فرمایا ہے کہ "تخلیق کار جب کسی مخصوص اور جمال آفریں اسلوب میں الفاظ کا استعمال کرتا ہے تب شعر میں مجازی معنی نمو پاتا ہے۔ سبب، عمل اور معاونت کی شناخت کرانے والے الفاظ کے باہمی اور متناسب اتصال سے ہی شعر کی تخلیق ہوتی ہے۔ شعر میں استعمال ہونے والے بعض الفاظ سبب یعنی محرکِ مہیج کی شناخت کراتے ہیں۔ یہ شناخت کرانے والی قوت، محرک رمزیہ اظہار (भावक—व्यंजना) کہلاتی ہے۔ بعض الفاظ ایسے ہوتے ہیں جو اس شعر میں عمل یعنی اثرات (अनुभाव) مثلاً فطری، عضوی، مکالماتی اور زیبی (सात्विक, आंगिक, वाचिक, आहार्य) اثرات کی شناخت کراتے ہیں۔ اس قوت کو اثراتی رمزیہ اظہار (अनुभावन-व्यंजना) کہا جاتا ہے۔ بعض الفاظ سے معاونت دینے والے عناصر یعنی ترسیلی جذبات (संचारी—भाव) کی شناخت ہوتی ہے۔ یہ شناخت کرانے والی قوت ترسیلی رمزیہ اظہار (संचरण व्यंजना) کہلاتی ہے۔ واضح ہوا کہ اس محرکی، اثراتی اور ترسیلی رمزیہ اظہار کے عمل کو ہی عام ترسیل (साधारणीकरण) کہا جاتا ہے۔

مراد یہ ہے کہ ڈرامے کو دیکھنے کے دوران یا شعر کو پڑھنے کے دوران محرکِ اساسی، (आलम्बन) محرکِ مہیج (उद्दीपन) اثرات (अनुभाव) اور ترسیلی جذبے کو ڈرامہ یا شعر میں آئے ہوئے کسی کردار کا نہ سمجھ کر سامع یا ناظر انھیں سبھی سامعین یا ناظرین سے متعلق سمجھنے لگتا ہے۔ اس احساس کے عمل میں سامع یا ناظر اسے اپنا احساس بھی تصور کرنے لگتا ہے۔ اس طرح بار بار اس تصور کے چلتے ہوئے محرک، اثرات اور ترسیلی جذبات ناظر یا سامع کے قلب کا غیر منقسم حصّہ بن جاتے ہیں یہاں تک کہ سامع یا ناظر یا قاری خود محرکات، اثرات

اور ترسیلی جذبات کا غیر منقسم حصّہ بن جاتے ہیں۔ اس عمل سے ناظر، سامع یا قاری کا وہ مغالطہ دور ہو جاتا ہے کہ محرکات، اثرات اور منقلبات یا ترسیلی جذبات کا اپنا الگ الگ وجود ہے۔ اس وقت محرکات وغیرہ کے جس بنیادی کیف آگیں علم کی نور پاشی ہوتی ہے اس کو ہی رس کہا جاتا ہے۔ اس بات کو ایک مثال سے سمجھایا جاسکتا ہے "مغلِ اعظم" فلم میں شہزادہ سلیم کے ہجر میں انارکلی کو تڑپتے ہوئے دیکھ کر ناظر بھی انارکلی کے ہجر کے غم کو اپنا غم سمجھنے لگتا ہے اور اس عمل میں وہ خود کو انارکلی سمجھنے لگتا ہے۔ اور شہزادہ سلیم کو محرکِ اساسی اور انارکلی کے اثرات اور ترسیلی جذبات کو اپنے اثرات اور ترسیلی جذبات تصور کرنے لگتا ہے۔ یہ عمل ہی عام ترسیل (साधारणीकरण) ہے۔ اور اس عام ترسیل کے ذریعہ ہی ناظر، سامع یا قاری کو رس حاصل ہوتا ہے۔

آچاریہ ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) بھی عام ترسیل (साधारणीकरण) کے نظریہ کو تسلیم تو کرتے ہیں لیکن وہ اس ضمن میں آچاریہ بھٹ نایک (भट्टनायक) سے اختلاف کرتے ہیں۔ بھٹ نایک کا تصور یہ ہے کہ ناظر یا قاری کسی ڈرامے یا شاعری کے ہیرو یا کرداروں کو عام مان کر رس کے تجربہ سے دوچار ہوتا ہے۔ لیکن آچاریہ ابھنوگپت کا تصور یہ ہے کہ ناظر جب بے لوث جذبے سے یہ تصور کرنے لگتا ہے کہ اس کے قلب میں انبساط یا الذت کا تجربہ جس طرح ہو رہا ہے وہی تجربہ ہر صاحبِ دل کے قلب میں ہوتا ہے اور تبھی اس کے قلب میں رس نمو پاتا ہے۔ وہ شہزادہ سلیم اور انارکلی کو دیکھ کر یہی سمجھنے لگتا ہے کہ وہ خود شہزادہ سلیم اور انارکلی ہے اور اس احساس سے ہی اُسے رس کا حصول ہوتا ہے۔ آچاریہ ابھنوگپت کا خیال ہے کہ ناظر کے قلب میں جو مستقل جذبات فطری طور پر ہمہ وقت پوشیدہ طور پر موجود رہتے ہیں وہ محرکات اور ترسیلی جذبات کے ذریعہ جاگ پڑتے ہیں۔ مطلب یہ کہ رس پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک عمل کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے یا جاگ پڑتا ہے۔ اس بارے میں آچاریوں نے چند عملی باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ا۔ سبھی آدمیوں میں سبھی مستقل جذبات موجود نہیں رہتے۔ مثلاً خوف کا جذبہ ہر شخص میں ہوتا ہے۔ جنسی جذبہ، ہنسی، افسوس، غضب، حیرت اور نفرت کے جذبات زیادہ تر لوگوں میں موجود رہتے ہیں۔ جب کہ دلیری کا جذبہ سب میں نہیں پایا جاتا، بزدل شخص میں دلیری نہیں ہوتی۔ اس لئے بنیادی طور پر یہ غلط ہے کہ ہر شخص میں آٹھوں مستقل جذبات میلان کی شکل میں موجود رہتے ہیں۔

تجرد کی زندگی گزارنے والے افراد میں فطری طور پر ہی مستقل جذبات فنا ہو جاتے ہیں۔

۲ ۔ ناظر کبھی بھی ڈرامے کے خصوصی کردار کو معمولی یا عام نہیں مانتا ۔ مثلاً راماین فلم میں وہ رام کو اوتار مان کر ہی دیکھتا ہے اور اپنی عقیدت کا اظہار کرتا ہے ۔

۳ ۔ ناظر یا قاری کے جذبے کو اتنی مہلت نہیں ملتی کہ وہ اپنے احساس یا تجربہ کو سبھی ناظرین یا قارئین کا تجربہ یا احساس سمجھنے لگے

بہر حال یہاں ایک مغالطہ کا ازالہ ضروری ہے کہ تخلیق میں جو کردار ہوتے ہیں وہ ڈرامہ نگار یا شاعر کے قلم کے ذریعہ پیدا ہونے والے کردار ہوتے ہیں نہ کہ تاریخی یا اصلی کردار ۔ ظاہر ہوا کہ ڈرامہ میں اصل کردار کی اداکاری کوئی اداکار کرتا ہے ۔ ایسی صورتِ حال کے پیش نظر ہی آچاریہ دھننجے (धनंजय) اور آچاریہ دھنِک (धनिक) نے یہ فرمایا کہ شاعری کے مطالعہ یا ڈرامہ کو دیکھنے کے دوران ناظر یا قاری کے سامنے اصل تاریخی شخصیت نہیں ہوتی ہے بلکہ اصل تاریخی شخصیت کی جگہ اس کی وہ شخصیت ہوتی ہے جسے شاعر یا ڈرامہ نگار نے اپنے قلم کے ذریعہ پیش کیا ہے ۔ اس لئے آچاریہ دھننجے مانتے ہیں کہ ایسے تاریخی کرداروں کے بارے میں ناظر اگر پہلے سے ہی عقیدت رکھتا ہے، تو وہ ڈرامہ دیکھنے کے دوران اس جذبۂ عقیدت کو اتنی اہمیت نہیں دے پاتا وہ تو اصل کردار کے بارے میں اداکار کی اداکاری سے پیدا ہونے والے ردعمل کا اسیر ہو جاتا ہے اور اس طرح اسے رس کا حصول ہوتا ہے ۔ مطلب یہ کہ راماین کے رام اس ناظر کے لئے عقیدت کا مرکز اپنی پہلے کی تربیت کے سبب ضرور ہوتے ہیں ۔ مگر جب ان کے بارے میں وہ ناظر اداکار کی اداکاری کو دیکھتا ہے تو وہ اس اداکاری میں اتنا محو ہو جاتا ہے کہ عقیدت کا جذبہ روپوش ہو جاتا ہے اور اس طرح ناظر رس کا حصول کرتا ہے ۔ بہر حال تب بھی کچھ سوال بنیادی طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں ۔

(۱) عام ترسیل (साधारणीकरण) کس کی ہوتی ہے ؟

(۲) اصل تاریخی شخصیت اور اسٹیج کے اداکار میں کیا تعلق ہے ؟

(۳) عام ترسیل رس کے تجربہ میں لازمی طور پر کوئی اہمیت رکھتی ہے یا نہیں ؟

آچاریہ وشوناتھ، ان سوالات کا جواب، آچاریہ ابھنوگپت کے تصورات کو قبول کرتے

ہوئے اس طرح کرتے ہیں[۱] ۔

۱۔ عام ترسیل پورے عمل یعنی محرکات، اثرات اور منقلبات کے باہمی اتصال کے عمل سے بیدار ہوتی ہے۔ یعنی یہ ایک عمل ہے جس میں محرکات، اثرات اور منقلبات اپنا کردار ادا کرتے ہوئے عام ترسیل تک پہنچتے ہیں نتیجۃً رس کا حصول ہوتا ہے۔

۲۔ عام ترسیل کے ذریعہ اصل تاریخی شخصیت اور شاعر یا ڈرامہ نگار کے قلم سے بنے ہوئے سٹیج کے اداکار میں ایک نہ ٹوٹنے والا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔

۳۔ رس کے تجربہ کے لئے عام ترسیل لازمی طور پر ایک پورے عمل کو تیار کرتی ہے۔

آچاریہ وشوناتھ (आचार्यविश्वनाथ) کے بعد قدیم ہندوستانی شعریات کے آخری عالم پنڈت راج جگناتھ نے عام ترسیل کے بارے میں یہ فرمایا کہ شاعری کو پڑھتے ہوئے اور ڈرامہ کو دیکھتے ہوئے ناظر یا قاری میں جذباتیت کے نمو پذیر ہونے کے سبب ایک حیرت انگیز جذبہ پیدا ہوتا ہے جس کے زیر اثر ناظر کی روح تخیلی دشینت یا تخیلی رام کے سایے میں آجاتی ہے۔ یہ عیب اسی طرح کا ہے جیسے سیپ کے ٹکڑے کو چاندی کا ٹکڑا سمجھ لیا جائے، اور اس عیب کے سبب پنڈت راج عام ترسیل کو اہمیت تو نہیں دے سکے۔ لیکن وہ اس نتیجے پر ضرور پہنچے کہ اس عیب کو اہمیت دینے سے اور اس کی بنیاد پر رس کا ادراک کرنے سے شاعری یا ڈرامہ معیاری نہیں رہ سکتا۔ ڈاکٹر نگیندر (डा० नगेन्द्र) ہندی کے مشہور نقاد ہیں۔ انھوں نے پتے کی بات کہی ہے[۲] کہ عام ترسیل شاعر یا ڈرامہ نگار کے جذبات کی ہوتی ہے۔ اس کا تاریخی شخصیت سے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔ شاعر یا ڈرامہ نگار اپنے جذبات اور محسوسات کے ذریعہ ڈرامہ یا شاعری لکھتا ہے اور اس کے انھیں جذبات یا محسوسات کو اداکار سٹیج پر پیش کرتا ہے جس کی ترسیل محرکات، اثرات اور منقلبات کے ذریعہ ایک عمل سے گزرتے ہوئے ہوتی ہے جس کا نتیجہ رس ہوتا ہے۔ اس طرح معلوم ہوا کہ عام ترسیل (साधारणीकरण) کا تصور قدیم ہندوستانی فکر کا ایک نمایاں کارنامہ ہے۔ اس کا خاص مقصد یہ ہے کہ شاعر کے بنیادی جذبات کے ساتھ قاری یا ناظر کا تعلق قائم ہو جائے۔ شاعر اپنے تخیل کے ذریعہ پیدا ہونے والے جذبات کو جب شاعری میں ڈھالتا ہے تو اس سے لطف اندوز تبھی ہوا جا سکتا ہے جب ہم شاعر کے جذبات کو اسی شکل میں حاصل کریں ۔

عام ترسیل کی حالت میں زمان و مکان کی حدود فنا ہو جاتی ہیں اور شاعری میں بیان کئے گئے سبھی جذبات سبھی کے ذریعہ محسوس کئے جاتے ہیں یہی عام ترسیل ہے۔

ڈاکٹر رامانند تواری (डा० रामानन्द तिवारी) نے اپنی کتاب ابھنو رس میمانسا (अभिनव रस मीमांसा) میں عام ترسیل کے بارے میں جو تشریح پیش کی ہے وہ بھی بہت اہم ہے ان کا خیال ہے کہ عام ترسیل کے بارے میں جو شبہات اٹھائے جاتے رہے ہیں ان کی بنیاد فطری انفرادیت (प्राकृतिक–व्यक्तिवाद) کا تصور ہے اور ان شبہات کا ازالہ صرف کلی وحدت کے ثقافتی تصور کے ذریعہ ہی کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر تواری کا خیال ہے کہ کلی وحدت کے نظریہ سے ہی زندگی اور شاعری دونوں سے حاصل ہونے والے رس کے تجربہ کی تشریح کی جاسکتی ہے۔ عام ترسیل (साधारणीकरण) اور اتصالِ کل دونوں ہی تصورات میں ایک فرد کے رس کا ادراک دوسرے فرد کے قرب میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ فطری انفرادیت کے نظریہ کو اپنانے سے تو یہ ماننے کے لئے بھی ہمیں مجبور ہونا پڑے گا کہ ہر آدمی اپنے رس کا تجربہ کرتا ہے۔ لیکن اس نظریہ سے شاعری یا ڈرامہ کے رس کا تجربہ شاعری یا ڈرامہ کے رس کا تجربہ نہیں رہتا۔ کیوں کہ دراصل وہ تجربہ زندگی کے رس سے لطف اندوز ہونا ہی ہے۔ اور اس تصور میں شاعری یا ڈرامہ کے ہیئتی حسن سے کوئی تعلق نہیں رہتا۔ دراصل شاعری یا ڈرامے کا رس، بنیادی طور پر ثقافتی تشکل رکھتا ہے اور اس کا ادراک کلی وحدت کے تصور کے ساتھ ہی ہوسکے گا۔ کلی وحدت کا نظریہ، فطری انفرادیت اور مابعد الطبیعات کے اتصال سے مخصوص افراد کے مساوی محسوسات کا ہی مرکب ہے۔ کلی وحدت کی حالت میں مخصوص افراد کے باہمی اور ایک جیسے محسوسات میں فطری انفرادیت کی طرح سختی نہیں رہتی، بلکہ اس عمل میں نرمی اور رحم کے عناصر زیادہ عمل پذیر رہتے ہیں اور اسی نرمی اور رحم کے سبب افراد میں ایک جیسے ادراک کی نمو پذیری ہوتی ہے۔ یہ اتصال افراد کا اتصال نہ ہو کر ان میں ایک ہی جیسے جذبے کا اتصال ہے۔ یہ عمل ماں کی محبت سے لے کر عام زندگی کے ان سبھی جذبات سے تعلق رکھتا ہے جو سبھی افراد کو یگانگت کے دھاگے میں پرونے مین کامیاب رہتے ہیں۔ ثقافتی تعلقات اور ثقافتی زندگی کی تحریک ایسی ہی کلی وحدت کے احساس میں پنہاں ہے۔ شاعری اور دیگر فنونِ لطیفہ بھی انسانی ثقافتی عمل کے ثمر ہیں اور اس لئے یہ بھی کلی وحدت کے احساس سے ہی تحریک

پاتے ہیں۔ اس طرح واضح ہے کہ عام ترسیل (साधारणीकरण) اس صورتِ حال کا نام ہے جب شعری عمل کے ذریعہ قاری، سامع یا ناظر کے قلبی میلانات پر ایسا اثر پڑتا ہے کہ وہ میلانات جاگ پڑتے ہیں۔ ان میں خوشی آمیز اور غم آمیز سبھی جذبات اپنے اپنے حوالے کے مطابق اپنا اپنا کردار نبھاتے ہیں۔ یہ عمل ہی عام ترسیل ہے اور اس عمل کا نتیجہ رس ہے۔

حواشی:

۱۔ ساہتیہ درپن ۔ آچاریہ وشوناتھ — साहित्य दर्पण — आचार्य विश्वनाथ

۲۔ رس سدھانت ۔ ڈاکٹر نگیندر — रस–सिद्धान्त — डा० नगेन्द्र



النکار (अलंकार)

[صنائع بدائع]

النکار دبستان کو استحکام بخشنے والے عالم، آچاریہ بھامہ تھے۔ ان کے نظریہ کو آچاریہ اُدبھٹ اور رجے دیو نے جلا بخشی۔ اس میں دو رائے نہیں کہ ویدوں کے زمانے سے ہی النکاروں کا استعمال ہوتا تھا مگر شاعری میں النکاروں کی اہمیت پر ویدوں کے زمانے کے آچاریوں نے غور و خوض نہیں کیا تھا بہرحال اس پہلو پر یعنی شعریاتی نقطۂ نظر سے النکاروں پر آچاریہ بھرت نے پہلی بار اظہار خیال کیا۔ ان کے بعد آچاریہ بھامہ نے شاعری کے خارجی عناصر پر اپنی تشریحات پیش کیں۔ ان کے خیالات سے صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر پیکرِ شعر یا شعری ہیئت یعنی شاعری کے خارجی پہلو پر ہی زیادہ زور دیتے ہیں اور شعر کی باطنی خوبیوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔

بہرحال ہمارے لیے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ النکار لفظ کیا ہے؟ دراصل یہ لفظ دو لفظوں یعنی اَلَم (अलम) اور 'کار' کا مرکب ہے۔ 'اَلَم' سے مراد ہے سجانا اور 'کار' سے مراد ہے کرنے والا یا بنانے والا یعنی تریب و زینت بخشنے والا عنصر (अलंकरोति इति अलंकार:) جس طرح ایک خوبصورت عورت کے حسن میں خوبصورت ملبوسات اور زیورات کے سبب ایک ناقابل بیان اضافہ ہو جاتا ہے اسی طرح شاعری میں النکاروں کی موزوں موجودگی شاعری کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ شاعری کے پیکر میں دو عناصر ہی اہم ہیں، ایک لفظ دوسرا معنی، ان دونوں کے باہمی اتصال میں حسن کی افزونی اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب اُن میں النکاروں کا مناسب استعمال موجود ہو، لفظ، معنی اور النکار کے علاوہ کلام میں رس کی موجودگی کامیاب کلام کی خصوصیات ہیں۔ یہاں یہ عرض کرنا بھی

ضروری ہے کہ شاعری کا مخصوص عنصر رس ہی ہے۔

النکار نظریہ کو بالیدگی عطا کرنے والے آچاریوں میں بھامہ، ڈنڈی، وامن، اُدبھٹ اور رُدرٹ وغیرہ نے النکار کو شاعری کی روح قرار دیا۔ اس لیے النکار سے متعلق ان آچاریوں کے خیالات جاننا بہت ضروری ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات میں تین عناصر کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ اول علاماتِ شاعری (काव्य-लक्षण) علتِ شاعری (काव्य -हेतु) اور مقصدِ شاعری (काव्य प्रयोजन) آچاریہ بھامہ نے جب یہ فرمایا کہ (शब्दार्थौसहितौ काव्यं) تو ان کا مطلب یہ تھا کہ لفظ اور معنی کی متناسب اور مساوی موجودگی ہی شاعری ہے۔ انھوں نے معائبِ شاعری (काव्य दोष) پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے اور اسی لیے وہ معائب سے پاک لفظ اور معنی کو ہی شاعری کی علامت مانتے ہیں۔ بعد میں وامن نے بھی شاعری کی علامات کا تعین کرنے میں انھیں کا تتبع کیا۔ اور فرمایا (काव्य शब्दो गुणालंकृतयो: शब्दार्थयो: वर्तते) یعنی وصف اور صنائع بدائع سے دلآویز بنائے گئے لفظ اور معنی ہی شاعری ہیں۔ آچاریہ بھامہ نے ثقیل، ادائگی میں مشکل اور غیر مناسب الفاظ کا استعمال شاعری میں ممنوع قرار دیا۔ انھوں نے صاف طور پر کہا کہ شاعری میں لفظ، بحر، لغوی معنی، تاریخی قصوں، عوامی مقبول کہانیوں اور فنونِ لطیفہ پر غور و فکر کرتے رہنا چاہیے۔ انھوں نے یہ بھی فرمایا کہ پیکرِ شعر کی تخلیق میں دو عناصر ہی خاص کردار ادا کرتے ہیں اور یہ ہیں لفظ نیز معنی۔ صرف لفظی تخلیق (काव्य सृष्टि) سے شاعری خلق نہیں ہوتی (اس ضمن میں ہمارے یہاں جوش کے کلام کا ایک حصہ مثال کے طور پر موجود ہے) اس لیے ضروری ہے کہ لفظ کے باطن میں معنی بھی موجود رہے، شاعری صرف لفظی بازیگری نہیں ہے اور نہ وہ معنی کی دلآویزی تک ہی محدود ہے بلکہ لفظ اور معنی دونوں کی مساوی اور مناسب موجودگی ہی شاعری کو معتبر بناتی ہے۔

سنسکرت شعریات میں ایسے آچاریہ بھی ہیں جو شاعری میں معنی کی

بہ نسبت لفظ کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں (ہمارے دور میں ہندی کے ایک اہم شاعر سچدانند واتسیائین اگییہ بھی شاعری میں لفظ کو ہی زیادہ اہمیت دیتے تھے) آچاریہ دنڈی، وشوناتھ، جے دیو اور پنڈت راج جگناتھ بھی اسی قبیل میں آتے ہیں۔ آچاریہ دنڈی فرماتے ہیں کہ متوقع معنی سے آمیز لفظیات کو ہی شاعری کہا جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے:۔

('शरीरं तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली')

آچاریہ وشوناتھ فرماتے ہیں کہ رس سے آمیز جملہ ہی شاعری ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

('वाक्यं रसात्मकंकाव्यम्')

جے دیو نے معائب سے پاک علامت 'وصف'، اسلوب اور صنائع بدائع وغیرہ سے آمیز کلام (वाणी) کو شاعری کہا ہے۔ اصل متن یوں ہے:۔

निर्दोषलक्षणवती सरीतिर्गुण भूषिता ।
सालंकार रसानेक वृर्त्तिर्वाक् काव्यानाम भाक।।

چندرالوک ۱/۷

پنڈت راج جگناتھ کے مطابق دلآویز معنی کا اظہار کرنے والا لفظ ہی شاعری ہے، اصل متن یوں ہے:۔

('रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्)

معلوم ہوا کہ مندرجہ بالا آچاریوں کی نظر میں معنی کی بہ نسبت لفظ کی اہمیت زیادہ ہے۔

آچاریہ بھامہ النکار کو ہی شاعری کا مخصوص عنصر مانتے ہیں۔ اور اس عنصر کی بنیاد پیچیدہ اظہار (وَکروکتِ) کو مانتے ہیں۔ جس کلام میں پیچیدگی نہ ہو اس میں النکار کی موجودگی وہ مانتے ہی نہیں۔ بھامہ کہتے ہیں کہ یہ سارا مبالغہ، پیچیدہ کلامی ہی تو ہے۔ اس سے معنی میں طلسمی فضا قائم ہوتی ہے۔ (ہمارے غالب اِسی عنصر کو 'گنجینۂ معنی کا طلسم' کہتے ہیں) شاعر کو اسی کے

تعاقب میں رہنا چاہیے ۔ جس کلام میں پیچیدگی نہ ہو اس میں النکار نہیں ہوتا ۔ اصل متن یوں ہے ۔

सैषा सर्वेव वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते।
यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलंकारोऽनया बिना

کاویہ لنکار ۸۵/۲

بھامہ کے اس خیال سے یہ بھی مترشح ہو رہا ہے کہ وہ مبالغہ کو پیچیدہ کلام تصور کرتے ہیں ۔ وہ مبالغہ کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جو کلام کسی مقصد سے عام حد کو توڑ کر آگے نکل جائے اسے ہی مبالغہ کہتے ہیں ۔ اصل متن یوں ہے ۔

निमित्ततो बचो यन्तु लोकाति क्रान्तगोचरम।
मन्यते अतिशयोक्ति तामलंकारतया यथा।।

کاویہ لنکار ۸۱/۲

یہاں بھامہ واضح کرتے ہیں کہ مبالغہ اور پیچیدہ اظہار سے ان کی مراد شاعرانہ اظہار سے ہے ؛ جو لفظ اور معنی دونوں کے اتصال سے پیدا ہوتا ہے لیکن یہ لفظ اور معنی عام لفظ اور معنی نہیں ہیں بلکہ پیچیدہ لفظ (वक्र—शब्द) اور پیچیدہ معنی (वक्र—अर्थ) ہیں ۔ آگے فرماتے ہیں کہ لفظ اور معنی میں پیچیدگی تبھی آسکے گی جب ان میں النکار موجود ہوں اسی لیے وہ النکار کو شاعری کی بنیاد مانتے ہیں ۔ ظاہر ہوا کہ النکار نہ صرف شاعری کو زیب و زینت عطا کرتے ہیں بلکہ وہ شاعری میں شعریت کی موجودگی کے ضامن بھی ہوتے ہیں ۔ اس طرح یہ بھی واضح ہوا کہ بھامہ النکار کو یعنی پیچیدہ کلامی (वक्रोक्ति) کو شاعری کے جملہ عناصر میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں ۔ انھوں نے شعری محاسن سے مزین شاعری کو بھی صرف پیچیدگی سے خالی ہونے کے سبب موسیقی کی طرح کانوں کو بھلی لگنے والی (श्रुतिपेशल) شے قرار دیا ہے ۔ اس کی شاعرانہ قدر و قیمت نہیں قبول کی ہے ۔ شاعری میں کسی اسلوب کے استعمال کو بھی انھوں نے کوئی خاص اہمیت نہیں دی ہے ۔ ان کا اصرار

صرف پیچیدہ کلامی پر ہے، اسلوب کوئی بھی اپنایا جائے۔ ہمیں معلوم ہے کہ مبالغہ اور پیچیدہ کلام دونوں بھامہ کی نظر میں ایک ہیں۔ دنڈی نے بھی مبالغہ کو شاعری کی بنیاد کہا تھا لیکن انھوں نے مبالغہ اور پیچیدہ کلام کو ہم معنی قرار نہیں دیا۔ انھوں نے پیچیدہ کلام (वक्रोक्ति) کو النکار کی ایک قسم قرار دیا۔ دنڈی شاعری کی زیب و زینت میں اضافہ کرنے والے سبھی عناصر کو النکار مانتے ہیں

دنڈی کے بعد آچاریہ وامن نے ہر طرح کی دلآویزی کو النکار کا حصہ قرار دیا ہے۔ ان کی نظر میں بغیر النکار کے کوئی بھی کلام شاعری کی قبیل میں نہیں آسکتا، انھوں نے دنڈی اور بھامہ کی طرح پیچیدہ کلام (वक्रोक्ति) کو شاعری یا سارے النکاروں کی بنیاد نہیں مانا بلکہ انھوں نے وکروکتی کو النکار کی ایک قسم مانا۔ بھامہ نے زیب و زینت آمیز لفظ یا معنی کو شاعری مانا تھا لیکن وامن نے وصف اور النکار سے آمیز لفظ اور معنی کو ہی شاعری تسلیم کیا۔ آچاریہ بھامہ النکار کو شاعری کی دائمی خصوصیت مانتے ہیں۔ جبکہ وامن وصف کو شاعری کی دائمی خصوصیت تسلیم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعری میں اوصاف اور النکار دونوں کی مساوی موجودگی ضروری ہے۔ وامن کے بعد آچاریہ رُدرٹ خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے النکار کے ساتھ ساتھ رس کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا۔ انھوں نے شاعری کے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے فرمایا کہ "صنائع بدائع آمیز اور معائب سے پاک، تخلیق کا خالق عظیم شاعر، کیفیت آمیز انبساط سے بھرپور شاعری کو خلق کرتے ہوئے اپنی اور شاعری میں خلق کیے گئے ہیرو کی دائمی شہرت کو وسعت عطا کرتا ہے"۔ اصل متن یوں ہے:۔

ज्वलदुज्ज्वलवाक्प्रसर: सरसं कुर्वन्महाकवि: काव्यम्।
स्फुटमाकल्पमनल्पं प्रतनोति यश: परस्यापि ॥

کاویالنکار ۱؎

ظاہر ہے کہ آچاریہ رُدرٹ شاعری میں صنائع بدائع کی موجودگی اور معائب کی غیر موجودگی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سے واضح ہے کہ النکار نظریہ کو ماننے والے علماء النکار کو ہی شاعری کی روح مانتے ہیں۔ اور طلسم آمیز لفظ اور معنی کو وہ شاعری قرار دیتے ہیں۔ شعری حسن کی بنیاد ہی النکار ہے۔ النکار نہ صرف یہ کہ شاعری کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ اسے شعریت بھی عطا کرتے ہیں۔

ہم جانتے ہیں کہ آچاریہ بھامہ نے النکار کے نظریہ کو استحکام بخشا تھا، لیکن تاریخی اعتبار سے النکار کی اہمیت ویدوں کے زمانے سے رہی ہے۔ النکار نظریہ سے متعلق آچاریوں کے علاوہ دوسرے دبستانوں کے آچاریوں نے بھی النکار کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ مثلاً آچاریہ ممٹ (मम्मट) نے کہا کہ النکار شاعری کا لازمی عنصر تو نہیں ہے لیکن وہ شاعری کا ضروری اور اہم عنصر ہے۔ دھون نظریہ کے آچاریہ آنندوردھن اور ابھنوگپت اور رس نظریہ کے آچاریہ وشوناتھ اور پنڈت راج جگناتھ بھی النکار کی اہمیت کو قبول کرتے ہیں اور اسے شاعری کا اہم جز قرار دیتے ہیں۔ لیکن یہ آچاریہ النکار کو شاعری کی خارجی ہیئت کی زیب و زینت ہی مانتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ النکار نظریہ کو ماننے والے آچاریہ النکار کو شاعری کی روح تسلیم کرتے ہیں جبکہ دوسرے نظریات کے آچاریہ اسے شاعری کا ایک اہم جز مانتے ہیں۔

اب ہمیں اس نکتے پر اظہار خیال کرنا ہے کہ النکاروں کا ارتقا کیسے ہوا؟ ہم سطور بالا میں عرض کر چکے ہیں کہ النکاروں کا استعمال تو ویدوں کے زمانے سے شروع ہو چکا تھا۔ اولین وید، رگ وید (ऋग्वेद) میں شاعری کے بہترین نمونے دستیاب ہیں، رگ وید کے اوشس (ऊषस्) سوکت (सूक्त) میں صنائع بدائع آمیز کلام موجود ہے، اس زمانے میں شعریات ایک علم کی شکل میں موجود نہیں تھا لیکن جو کلام سامنے آیا اس میں دانستہ النکاروں کا استعمال نہیں ہوا بلکہ اس زمانے کے کلام میں صنائع بدائع کی

آمیزش آمد کے طور پر ہوئی، جب سنسکرت شعریات پر باقاعدہ غور وخوض شروع ہوا تو آچاریوں نے پایا کہ رگ وید میں تشبیہ، استعارہ، مبالغہ اور شاعرانہ خیال آفرینی کا بہترین استعمال ہوا ہے۔ رگ وید کی ایک مثال پیش کی جارہی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ "کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو کلام کی رمزیت کو دیکھتے ہوئے بھی دیکھ نہیں پاتے، کچھ ایسے ہیں جو اسے سن کر بھی سن نہیں پاتے، کچھ لوگ ایسے ہیں جن کے سامنے کلام (वाणी) اسی طرح اپنے حسن کو وا کر دیتا ہے جس طرح مختلف لباسوں سے آراستہ کوئی حسینہ اپنے حسن کو اپنے خاوند کے سامنے وا کر دیتی ہے"۔ اصل متن یوں ہے۔

उतत्व: पश्यन् न ददर्श वाचं
उतत्व: श्रृण्वन् न श्रृणोत्येनाम् ।
उतो त्व स्मै तन्वं विसस्रे
जायेव पत्ये उषती सुवासा ॥

رگ وید ۴/۷۱/۱۰

اس رچا (ऋचा) میں تشبیہ کا خوبصورت استعمال موجود ہے۔

سنسکرت صرف ونحو کے آچاریہ یاسک (यास्क) نے النکاروں پر روشنی ڈالی مگر جو اظہار خیال انھوں نے کیا وہ لسانیات اور صرف ونحو کے سلسلے میں کیا۔ ان کے بعد صرف ونحو کے دوسرے آچاریوں مثلاً پانن (पाणिनि) پتنجلی (पतंजलि) اور کاتیاین (कात्यायन) وغیرہ نے بھی النکاروں پر صرف و نحو کے نقطۂ نظر سے ہی اظہار خیال کیا۔ شعریاتی نقطۂ نظر سے سب سے پہلے آچاریہ بھرت نے ہی ناٹیہ شاستر میں اظہار خیال کیا۔ انھوں نے ناٹیہ شاستر میں تشبیہ (उपमा) استعارہ (रूपक) مذہب (दीपक) اور تکرار (यमक) چار النکاروں کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے تشبیہ کی پانچ اقسام بھی بتائی ہیں تکرار کی بھی کئی قسمیں بتائی ہیں۔ آچاریہ بھرت کے بعد بھامہ اور دنڈی نے مختلف

النکاروں کے بارے میں اظہار خیال کیا' اور ان کی علامتوں اور مثالوں کا بھرپور تجزیہ کیا۔ دنڈی نے تکرار (यमक) کی تین سو پندرہ اقسام بتائی ہیں۔ بھامہ اور دنڈی دونوں آچاریوں نے صنائع لفظی (शब्दालंकार) اور صنائع معنوی کی تقسیم کی تھی۔ اُن کے بعد آچاریہ اُدبھٹ (आचार्य उद्भट) نے اہم النکاروں کے بارے میں اپنے خیالات پیش کیے۔ آچاریہ اُدبھٹ کے بعد نظریۂ اسلوب (रीति) کے آچاریہ وامن (वामन) نے ۳۲ر النکاروں کے بارے میں اظہار خیال کیا۔ وامن کے بعد آچاریہ رُدرَٹ (रूद्रट) نے صنائع لفظی کے تحت ۵ر النکاروں اور صنائع معنوی کے تحت ۶۶ر النکاروں پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ ان کے بعد آچاریہ ممٹ (मम्मट) نے ۶ صنائع لفظی اور ۶۱ صنائع معنوی کا ذکر کیا۔ ممٹ کے بعد آچاریہ رُیک (रूय्यक) نے النکاروں کا سائنسی تجزیہ پیش کیا جس کی اہمیت کو سبھی نے تسلیم کیا۔ رُیک نے صنائع معنوی اور صنائع لفظی دونوں کو قبول کرتے ہوئے ان میں صنائع معنوی کو بھی پانچ زمروں میں تقسیم کیا۔ اول مماثلت کا مظاہرہ کرنے والے النکار (सादृश्यमूलक) دویم تردیدی مزاج والے النکار (विरोधमूलक) سویم ترتیبی مزاج والے النکار (श्रृंखलामूलक) چہارم برہانی مزاج رکھنے والے النکار (न्यायमूलक) اور پنجم عمیق معانی سے آمیز مزاج والے النکار (गूढ़ार्थप्रतीतिमूलक)

وہ النکار جن میں مماثلت نہ ہونے پر موجود اور غیر موجود کی مماثلت کا اظہار کیا جاتا ہے، انھیں مماثلت کا مظاہرہ کرنے والے النکار کہا جاتا ہے۔ یہ مماثلت مختلف طریقے سے دکھائی جاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایسے النکاروں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ ان کی بنیاد میں تشبیہ (उपमा) کی ہی زیادہ کارفرمائی رہتی ہے۔

وہ النکار جن میں موجود اور غیر موجود میں تردید کا طلسمی بیان ہوتا ہے انھیں تردیدی مزاج والے النکار کہا جاتا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری

ہے کہ یہ تردید شاعر کے تخیل کی پیداوار ہوتی ہے ورنہ حقیقت سے اس کا ذرا بھی تعلق نہیں ہوتا۔

ترتیبی مزاج والے النکار وہاں ہوتے ہیں جہاں سبھی جزو زنجیر کیطرح باہم جڑے ہوئے رہتے ہیں۔ برہانی مزاج والے النکار وہاں ہوتے ہیں جہاں پر کلام کسی ورائی اصول یا جملے کے تابع ہوتا ہے۔ کہیں کہیں دلیل کے ذریعہ حقیقت کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ سونے میں دھتورے سے زیادہ نشہ ہوتا ہے۔ اس موجود معنی کو دلیل کے ذریعہ ثابت کرنے کی کوشش یوں کی جاتی ہے کہ دھتورے کو کھانے کے بعد نشہ آتا ہے لیکن سونے کو صرف پانے ہی سے نشہ آجاتا ہے عمیق معانی والے معنوی النکار وہ ہیں جہاں غیر موجود آئین (अप्रस्तुत विधान) کے سبب پورے کلام میں کسی دوسرے معنی کی نورپاشی ہوتی ہے ۔اور مجازی معنی کا ارتعاش ہوتا ہے ۔ پنڈت راج جگناتھ نے آچاریہ رُیّک کے برہانی مزاج والے اور عمیق معانی والے النکاروں کو بھی مماثل مزاج والے النکاروں کے زمرے میں ہی رکھا ہے کیونکہ ان دونوں مزاج والے النکاروں کے باطن میں بھی مماثلت کا عنصر موجود رہتا ہے۔

بہر حال مختلف آچاریوں نے النکار کے بارے میں جو خیالات پیش کیے ان کی روشنی میں حسب ذیل نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں۔

بھامہ کے مطابق :۔

(ا) النکار، شاعری کا مخصوص عنصر ہے۔

(ب) بیان دو طرح کا ہوتا ہے اول، جس میں زیب وزینت نہ ہو یعنی عام گفتگو دوئم جس میں زیب وزینت ہو یعنی شاعری۔

(پ) النکار کی اساس پیچیدہ کلامی ہے۔

(ت) کلامِ عام (स्वभावोक्ति) بھی ایک النکار ہے۔

آچاریہ ڈنڈی کے مطابق :۔

(ا) النکار شاعری کی زیب و زینت ہیں۔

(ب) پیچیدہ اظہار (वक्रोक्ति) مخصوص النکار نہیں ہے بلکہ یہ النکار کی بنیاد ہے۔

(پ) مبالغہ (अतिशयोक्ति) اور پیچیدہ اظہار (वक्रोक्ति) ایک ہی ہیں۔

(ت) شاعری کے دوسرے عناصر بھی النکار کے تابع ہیں۔

آچاریہ وامن کے مطابق :۔

(ا) النکار، شاعری کو زیب و زینت بخشنے میں ایک اہم معاون کا کردار نبھاتے ہیں۔

(ب) النکار اور جمال آفرینی دونوں ایک ہیں (सौन्दर्यमलंकार:)

(پ) پیچیدہ اظہار ایک صنعت ہے۔

آچاریہ کنتک کے مطابق :۔

(ا) وکرو کتِ یعنی پیچیدہ اظہار النکار کی بنیاد ہے اور شاعری کی روح ہے۔

(ب) کلامِ عام (स्वभावोक्ति) النکار نہیں ہے۔

ظاہر ہوا کہ آچاریہ بھرت سے لے کر سنسکرت شعریات کے ہر آچاریہ نے النکار کی اہمیت کو کسی نہ کسی طرح قبول کیا ہے، موجودہ دور میں نہ تو النکار کو ہی سب کچھ مانا جا سکتا ہے اور نہ ہی انھیں نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ بات موقع اور محل کی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کلامِ عام اور شاعرانہ کلام میں فرق ہے۔ شاعرانہ کلام میں چونکہ زیادہ لطافت اور معجز بیانی ہوتی ہے اس لیے اس کی اہمیت کلامِ عام کی بہ نسبت زیادہ ہے۔ اور یہ بات بھی اہم ہے کہ اس لطافت اور معجز بیانی میں النکار بھی ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس حقیقت کو النکار کے مخالف آچاریوں نے بھی تسلیم کیا ہے۔ اور انھوں نے النکار کی اسی حیثیت کے سبب النکار کو رس کا معاون عنصر مانا ہے۔ مثلاً آچاریہ مہم بھٹ (महिम भट्ट) النکار کو رس کے تابع مانتے ہیں۔ جبکہ آچاریہ بھوجراج (भोजराज) النکار کو رس کی نمو پذیری میں معاون مانتے

ہیں۔ظاہر ہوا کہ تخلیق میں النکاروں کی اہمیت ہمیشہ رہی ہے اور رہے گی حقیقت یہ ہے کہ النکار شاعری کے مختلف کرداروں، واقعات، جذبات اور محسوسات کو اور زیادہ واضح اور پُر تاثیر کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ تخلیق کار کا مقصد جان بوجھ کر النکاروں کو تخلیق میں شامل کرنا نہیں ہے بلکہ النکار تخلیق میں بغیر کوشش کے فطری طور پر در آتے ہیں۔تخلیق کار کی یہی کامیابی ہے کہ شاعری میں ہر گام پر اسکے اسلوب کے تحت موقع کی مناسبت سے خود بخود النکار اپنی جگہ لے لیتے ہیں اور اس طرح تخلیق میں ان کی موجودگی تخلیق کو پُر جمال بنانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

اب ہم النکاروں کی اقسام پر اظہار خیال کریں گے۔سطور بالا میں آچاریوں نے النکاروں کی جو تقسیم کی ہے اس پر اجمالاً اظہار خیال کیا جارہا ہے۔ دراصل ہر زبان میں النکار اس زبان کی تہذیب کے مطابق موجود ہیں۔ہمارے یہاں اردو میں بھی صنائع لفظی اور صنائع معنوی کی تقسیم کی گئی ہے۔ النکاروں کی تقسیم کے ساتھ ان پر تفصیلی گفتگو کرنا اس لیے مناسب نہیں سمجھا جارہا ہے کہ ان کے اردو نام کے ساتھ ان کی تفہیم بہ آسانی ہوسکتی ہے۔ذیل میں ان کے بارے میں تفصیلات درج کی جارہی ہیں۔النکاروں کے نام کے سامنے جہاں تک ممکن ہوسکا ہے ان کا اردو نام بھی درج کیا جارہا ہے اور اردو کی مثالیں بھی حتی الامکان پیش کی جارہی ہیں۔

۱۔ اُپما (उपमा) یعنی تشبیہ (Simile)

اُپمیہ (उपमेय) یعنی مشبہ

اُپمان (उपमान) یعنی مشبہ بہ

سمان دھرم (समान—धर्म یعنی وجہ شبہ یا وجہِ تشبیہ

واچک شبد (वाचक—शब्द یعنی ادواتِ تشبیہ

ان سے اردو کا قاری بخوبی واقف ہے۔تفصیلات درج کرنے کی ضرورت نہیں۔

۲۔ اپمیوپما (उपमेयोपमा یعنی تشبیہ تفصیل معکوسی مشابہت
(Reciprocal ComparisoN)

۳۔ اننوے (अनन्वय) (Self ComparisoN)

اس میں مشبہ کو ہی مشبہ بہ کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ شاعر کو ایک چیز یا شخص کی مشابہت کے لیے کوئی دوسری شے نہ ملے تو اس شے یا شخص سے اسی شے یا شخص کی مشابہت قائم کی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر رام تو رام کی طرح ہی خوبصورت ہیں۔

۴۔ اُداہرن (उदाहरण)

جہاں پہلے ایک عام سی بات بیان کی جائے اور پھر اسے اور زیادہ واضح کرنے کے لیے اسی عام سی بات کے کسی مخصوص اداتِ تشبیہ کے ذریعہ اس میں پوشیدہ جذبے کو واضح کیا جاتا ہے وہاں اُداہرن النکار ہوتا ہے۔

۵۔ پرتیپ (प्रतीप) (Converse)

پرتیپ کا لغوی معنی ہے اُلٹا۔ یہ النکار تشبیہ کے مخالف یعنی الٹا ہوتا ہے۔ جہاں مشہور مشبہ بہ کو مشبہ کے سامنے ہیچ سمجھا جاتا ہے وہاں پرتیپ النکار ہوتا ہے۔ مثلاً جب یہ کہا جائے کہ چاند گوری کے چہرے کی طرح ہے تو وہاں پرتیپ ہوگا۔

۶۔ ویتریک (व्यतिरेक) (Dessimilitude Contrast)

جہاں وصف کی زیادتی کے باعث مشبہ بہ کے مقابلے میں مشبہ کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی جائے وہاں ویتریک ہوتا ہے مثلاً جب یہ کہا جائے کہ کہاں وہ چہرا کہاں چاند کیوں کہ چاند میں تو داغ ہیں۔

۷۔ سمرن (स्मरण (Reminiscence)

جہاں پہلے سے دیکھی ہوئی یا تجربہ میں آئی ہوئی شے کا اسی کی طرح

کسی دوسری شے کو دیکھ کر محو ہو کر یا محسوس کر، یاد آ جانے کا بیان ہو وہاں سمرن النکار ہوتا ہے۔ مثلاً مشرق میں جب چاند طلوع ہوا تو مجھے اس چہرے کی یاد آئی۔

۸۔ اَسَم (असम)

جہاں مشبہ کی طرح کسی مشبہ بہ کو یک لخت نظر انداز کرتے ہوئے بیان کیا جائے وہاں اَسَم النکار ہوتا ہے مثلاً آم کی طرح کوئی دوسرا پھل ہے ہی نہیں۔

۹۔ روپک (रूपक) یعنی استعارہ

تشبیہ میں مشبہ کو مشبہ بہ کے مصداق قرار دیا جاتا ہے جبکہ استعارہ میں مشبہ کو مشبہ بہ قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ وہ خاتون چاند جیسی ہے تو یہاں تشبیہ ہوگی لیکن اگر یہ کہا جائے کہ وہ چاند ہے تو یہاں استعارہ ہوگا۔

سنسکرت میں استعارہ کی مختلف قسموں کو بیان کیا گیا ہے۔

روپک

- نرنگ روپک (निरंग—रूपक)
  - معانی کے اعتبار سے اسکی دو قسمیں ہیں
    - ابھید روپک (अभेद—रूपक)
    - تدروپ روپک (तद्रूप—रूपक)
  - سماس یعنی ایجاز کے اعتبار سے دو قسمیں ہیں۔
    - سمست روپک (समस्त—रूपक)
    - وِیست روپک (व्यस्त—रूपक)
- سانگ روپک (सांग—रूपक)
  - سمست وستو وشے (समस्त वस्तु विषय)
  - ایک دیش وِوَرتِ (एक देश विवर्त्ति)
- پرمپرت روپک (परम्परित—रूपक)
  - شلشٹ پرمپرت روپک (शिलष्ट परम्परित—रूपक)
  - اشلشٹ پرمپرت روپک (अशिलष्ट परम्परित—रूपक)

اردو کا قاری استعارہ سے بخوبی واقف ہے۔ یہاں تفصیلات کی ضرورت نہیں ہے۔

۱۰۔ اُلیکھ (उल्लेख) (Representation)

جہاں ایک ہی شے کا مختلف شکلوں میں بیان کیا جائے وہاں اُلیکھ النکار ہوتا ہے۔

بلبل نے گل ان کو کہا قمری نے سروِ جانفزا
حیرت نے جھنجھلا کر کہا یہ بھی نہیں وہ بھی نہیں

مولانا احمد رضا خاںؒ صاحب

۱۱۔ اپہنتِ (अपह्नुति)

جہاں مشبہ کو نظر انداز کر کے اس کی جگہ مشبہ بہ کو لا کر یکسانیت کا بیان کیا جائے وہاں یہ النکار ہوتا ہے، مثلاً جب یہ کہا جائے کہ یہ رادھا کا چہرا نہیں ہے بلکہ چاند ہے تو یہاں اپہنتِ ہوگا۔ اس کی چھ اقسام ہیں۔

۱۔ شُدّھاپہنتِ (शुद्धापह्नुति) مثال۔ یہ میرا بھائی نہیں ناگ ہے۔

۲۔ ہیتوپہنتِ (हेत्वपह्नुति) مثال۔ یہ تلوار اس لیے ناگن ہے کیوں کہ یہ دشمنوں کی جان لیتی ہے۔

۳۔ پریَستاپہنتِ (पर्यस्तापह्नुति) مثال۔ دولت والے کو دولتمند نہیں کہتے بلکہ دولتمند تو قانع ہے۔

۴۔ چھیکاپہنتِ (छेकापह्नुति) مثال۔ وہ آوے تو شادی ہوئے

اُس بن دوجا اور نہ کوئے
میٹھے لاگیں وا کے بول
اے سکھی ساجن؟ نا سکھی ڈھول

خسروؒ

۵۔ کیتواپہنتِ (केतवापह्नुति) مثال ۔ راجہ دشرتھ نے جان لیا کہ یہ ان کی رانی کیکیئی نہیں ہے بلکہ اس کے بہانے موت آ پہنچی ہے ۔

۱۲۔ نشچے (निश्चय)

جہاں کسی شے میں کسی دوسری شے کا وہم ہو جانے پر اس وہم کو ختم کرنے کے لیے اس شے کو نظر انداز کر کے حقیقت سے پردہ اٹھا دیا جائے وہاں نشچے النکار ہوتا ہے ۔ مثال

بیسر موتی دُت جھلک پری اُدھر پر آئے
چونو ہوئے نہ چتر تیہ، کیوں پٹ پونچھیو جائے

نائکہ نے نتھ پہن رکھی ہے ۔ نتھ میں موتی جڑا ہوا ہے اور اس کی جھلک نائکہ کے ہونٹوں پر پڑ رہی ہے ۔ نائکہ کو وہم ہو گیا ہے اور موتی کی جھلک کو چونا سمجھ کر بار بار اسے صاف کرنے کی کوشش کر رہی ہے یہ دیکھ کر اس کی سہیلی بتاتی ہے کہ اسے وہم ہو گیا ہے اور یہ کہ اس کے لبوں پر چونا نہیں ہے بلکہ نتھ میں جڑے ہوئے موتی کی جھلک اس کے ہونٹوں پر پڑ رہی ہے ۔ یہاں حقیقت وا ہونے کے سبب نشچے النکار ہے ۔

۱۳۔ سندیہہ (संदेह) شبہ (Doubt)

جہاں مشبہ اور مشبہ بہ کے بارے میں شبہ کا طلسماتی بیان پیش کیا جاتا ہے وہاں سندیہہ النکار ہوتا ہے ۔ یہاں حقیقت کے ادراک میں شبہ پیدا ہو جاتا ہے اور ایسی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے جب گہری مشابہت کے سبب ایک شے میں کئی چیزوں کا ادراک

ہونے لگتا ہے۔

۱۴۔ بھرم (भ्रम) یا بھرانتیمان (भ्रान्तिमान) (Mistake/Error)

بھرم سے مراد ہے جھوٹا علم۔ جہاں مشابہت کے سبب کسی شے کو کوئی دوسری شے مان لیا جائے وہاں بھرم النکار ہوتا ہے۔

مثلاً دیکھ کے وہ کالی گھٹا۔ مورنا چنے لگا۔

۱۵۔ اُتپریکشا (उत्प्रेक्षा) یعنی شاعرانہ خیال آفرینی (Poetical Fancy)

جہاں موجود شے میں غیر موجود شے کا امکان یعنی لطیف تخیل کو پیش کیا گیا ہو وہاں یہ النکار ہوتا ہے۔ اس النکار میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا ادراک ہوتا ہے لیکن مشبہ میں مشبہ بہ کے امکان کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس النکار کی تین قسمیں ہیں۔

(ا) وستوتپریکشا (वस्तूत्प्रेक्षा)

(ب) ہیتوتپریکشا (हेतूत्प्रेक्षा)

(پ) پھلوتپریکشا (फलोत्प्रेक्षा)

۱۶۔ اَتِشیوکت (अतिशयोक्ति) یعنی مبالغہ (Hyperbole)

کسی کلام کو جب عام طریقے سے نہ پیش کر کے اسے بڑھا چڑھا کر پیش کیا جائے وہاں یہ النکار ہوتا ہے۔ آچاریہ بھامہ اور آچاریہ دنڈی نے اس النکار کو سبھی النکاروں کی اساس مانا ہے۔ آچاریوں نے اس کی چھ اقسام بتائی ہیں۔

(ا) روپکاتِشیوکت (रुपकातिशयोक्ति)

(ب) بھیدکاتِشیوکت (भेदकातिशयोक्ति)

(پ) سمبندھاتِشیوکت (सम्बन्धातिशयोक्ति

(ت) اکرماتِشیوکت (अक्रमातिशयोक्ति)

(ٹ) چپلاتِشیوکت (चपलातिशयोक्ति)

(ث) اتینتا تشیوکت (अत्यंतातिशयोक्ति)

مبالغہ سے اردو کا قاری بخوبی واقف ہے۔ تفصیلات درج کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔

۱۷۔ تلیہ یوگیتا (तुल्य योग्यता) (Equal Pairing)

جس کلام میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کی صفات کا متوازن بیان ہو وہاں یہ النکار موجود ہوتا ہے۔ تلیہ سے مراد ہے مساوی اور یوگیتا سے مراد ہے تعلق۔ مثال کے طور پر یہ کہا گیا کہ ببول کو سینچنے والے اور ببول کو کاٹنے والے دونوں کو ببول کے کانٹے چبھتے ہیں۔

کو ئی کاٹو کر دودھ کر، واسینچو کر نیہہ
بیدھت بر چھ ببول کو، تج دوہن کی دیہہ

۱۸۔ دیپک (दीपक) (Illuminator)

جہاں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا ایک صفت سے تعلق دکھا کر بیان پیش کیا جائے وہاں دیپک النکار ہوتا ہے۔ اس النکار کو یہ نام اس لیے دیا گیا کہ دیپک یعنی چراغ سے نہ صرف یہ کہ گھر میں روشنی ہوتی ہے بلکہ اس سے راستہ بھی روشن ہو جاتا ہے۔ اس طرح موجود کے بیان کے ساتھ ساتھ غیر موجود کا بھی حوالے یا سیاق و سباق کے سبب بیان کیا جاتا ہے۔

۱۹۔ پرتِ وستوپما (प्रतिवस्तूपमा) (Typical Comparison)

جہاں ایک معنیٔ جملہ کا دوسرے معنیٔ جملہ کے ساتھ بغیر اداتِ تشبیہ کے مشابہت کا بیان ہو اور ایک ہی جیسی صفت کا الگ الگ لفظوں کے ذریعہ بیان ہو وہاں یہ النکار ہوتا ہے۔ اس النکار میں دو جملے ہوتے ہیں اول مشبہ جملہ دوئم مشبہ بہ جملہ۔ دونوں جملوں کا مزاج ایک جیسا ہوتا ہے۔

مثال سنگھوں کے لہنڈے نہیں، ہنسوں کی نہیں پانت
لعلوں کی نہیں بوریاں، سادھو نہ چلے جمات (کبیر)

یعنی شیروں کے غول نہیں ہوتے، ہنسوں کی قطاریں نہیں ہوتیں لعلوں کی بوریاں نہیں ہوتیں اور فقیروں کی جماعت نہیں ہوتی۔

۲۰۔ درشٹانت (दृष्टांत) (Examplification)

جہاں دو معنی جملہ میں آئے ہوئے مشبہ اور مشبہ بہ کے مساوی مزاجوں میں یکے دیگرے جذباتی تعلق ہو وہاں درشٹانت النکار ہوتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ مشبہ جملے میں ایک عام سی بات کہی جاتی ہے لیکن مشبہ بہ جملے میں کوئی اس سے ملتی جلتی ایسی بات پیش کی جاتی ہے جس سے مشبہ بہ جملے کو ثابت کیا جا سکے۔

مثال۔ کرت کرت ابھیاس کے جڑ مت ہوت سُجان
رسری آوت جات تے سِل پر ہوت نشان

اس دوہے میں پہلا مصرع مشبہ جملہ ہے اور مصرعِ ثانی مشبہ بہ جملہ ہے۔ مصرعِ اولی میں ایک عام سی بات کہی گئی ہے کہ کسی کام کی بار بار مشق کرنے سے بیوقوف بھی عقلمند ہو جاتا ہے اور اس جملے کے ثبوت کے لیے مصرعِ ثانی میں مثال یوں پیش کی گئی ہے کہ کنویں سے پانی نکالتے ہوئے رسی بار بار پتھر سے ٹکراتی ہے جس سے پتھر پر نشان پڑ جاتا ہے۔

۲۱۔ نِدرشنا (निदर्शना) (Illustration)

دو جملوں میں باہمی طور پر ممکن اور ناممکن تعلق ہونے پر بھی تشبیہ کے ذریعہ ان میں تعلق کا تصور کرنا ہی نِدرشنا النکار کہلاتا ہے۔ آچاریوں کا کہنا ہے کہ ان دو جملوں میں نتیجے کی مماثلت ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ بیوقوفوں کو سمجھانا، آسمان کے تارے توڑنے کے مصداق ہے۔ یہاں دو جملے ہیں لیکن دونوں جملوں میں باہمی ربط کوئی نہیں ہے لیکن نتیجے کی مماثلت کے سبب ان دونوں میں

ناممکن تعلق اس طرح قائم کیا گیا کہ بیوقوفوں کو سمجھانا اسی طرح ناممکن ہے جس طرح آسمان کے تارے توڑنا ناممکن ہے۔

۲۲۔ شلیش (श्लेष) ایہام گوئی (Paronomasia)

اس کی اقسام حسب ذیل ہیں۔

شلیش
(श्लेष)

- شبد شلیش یعنی ایہام لفظی (शब्द श्लेष)
  - ابھنگ شلیش (अभंगश्लेष)
  - سبھنگ شلیش (सभंगश्लेष)
- ارتھ شلیش یعنی ایہام معنوی (अर्थश्लेष)

اردو کا قاری ایہام گوئی سے بخوبی واقف ہے۔ تفصیلات درج کرنیکی ضرورت نہیں ہے۔

۲۳۔ سماسوکت (समासोक्ति) ایجاز بیانی (Speech of Brevity)

جہاں چند ایسی صفات کا استعمال کیا جاتا ہے کہ موجود کے بیان میں غیر موجود کا بھی ادراک ہو وہاں سماسوکت النکار ہوتا ہے۔

۲۴۔ اپرستت پرشنسا (अप्रस्तुत प्रशंसा) (Indirect discription)

اس النکار کو انیوکت (अन्योक्ति) بھی کہا جاتا ہے۔ اس میں غیر موجود معنی یا کلام سے موجود معنی کو نور پاش کیا جاتا ہے۔

مثال:

نہیں پراگ نہیں مدھر مدھ، نہیں وکاس یہہ کال
الی کلی ہی سوں بندھیو آگے کون حوال (بہاری)

یعنی نہ تو زرِ گُل ہے اور نہ ہی شیرینی ہے اور نہ ہی یہ کلی ابھی کھلی ہے
لیکن بھونرا ایسی کلی پر ہی فدا ہو گیا ہے تو اس کا مستقبل میں کیسا
حال ہوگا۔

یہاں تک مماثلت کا مظاہرہ کرنے والے النکاروں (सादृश्यमूलक) کو
بیان کیا گیا ہے اب تردیدی مزاج والے النکاروں (विरोध मूलक)
پر اظہارِ خیال کیا جائے گا۔

۲۵۔ وِرودھابھاس (विरोधाभास) (Contradiction)

جہاں تضاد نہ ہونے پر بھی تضاد کا احساس ہو وہاں وِرودھابھاس
النکار ہوتا ہے۔ شاعر معانی کی ترتیب یوں دیتا ہے کہ بظاہر تضاد محسوس
ہونے لگتا ہے مگر جب غور کیا جاتا ہے تو تضاد ختم نظر آتا ہے۔

۲۶۔ وِبھاوَنا (विभावना) (Peculiar Causation)

جہاں سبب کی غیر موجودگی میں ہی کسی وقوعہ کے پورا ہونے کا بیان کیا
گیا ہو وہاں وبھاونا النکار ہوتا ہے۔ یہ دو طرح کا ہوتا ہے۔

ا۔ شابدی وِبھاونا (शाब्दी विभावना)

جب سبب کی غیر موجودگی کا بیان الفاظ کے ذریعہ ہو

مثال:

نِندک نیڑے راکھیئے، آنگن کُٹی چھوائے
بن پانی صابن بنا، نرمل کرے سُبھائے
کبیرؔ

اس دوہے میں پانی اور صابن جو گندگی دور کرنے کے اسباب ہیں،
ان کی غیر موجودگی میں قلب کی صفائی کا بیان کیا گیا ہے اس لیے یہاں تضاد کا
احساس ہوا۔ لیکن برائی کرنے والے (نِندک) کے قریب رہنے سے شخصِ مخصوص
کی برائیوں سے پردہ اٹھے گا اور وہ شخصِ مخصوص اپنی برائیوں کو جان کر انھیں دور

کرنے کی کوشش کرے گا؛ جس سے اس کے قلب کی صفائی ہوجائیگی
اس طرح تضاد کی حالت کافور ہوجاتی ہے۔

۲۔ آرتھی وبھاوٗنا (आर्थी विभावना)

جہاں سبب کی غیر موجودگی لفظوں کے ذریعہ بیان نہیں ہوتی وہاں
آرتھی وبھاوٗنا ہوتی ہے۔ مثلاً

بِنُ پد چلے، سنے بِنُا کانا
کرِ بِنُ کرم کرے ودھِ نانا

تلسی داس

یہاں خدائے مطلق کا بیان ہے کہ وہ بغیر پیروں کے چلتا ہے بغیر
کانوں کے سنتا ہے بغیر ہاتھوں کے مختلف اعمال کو انجام دیتا ہے۔

۲۷ ۔ وشیشوکتِ (विशेषोक्ति) (PeculiarAllegation)

وشیشوکتِ النکار وہاں ہوتا ہے جہاں وبھاوٗنا کے متضاد مشہور سبب
موجود ہونے پر بھی کام کا پورا نہ ہونے کا بیان کیا جائے۔

مثال: دیکھو دو دو میگھ برستے میں پیاسی کی پیاسی۔

اس مصرع میں دو دو بادل برس رہے ہیں مگر یشودھرا پیاسی ہے۔
یہاں پیاس لفظ علامتی ہے اور اس سے یہ حقیقت مترشح ہو رہی ہے
کہ وہ گوتم بدھ سے ملنے کے لیے بیتاب ہے۔ اور اس کی یہ پیاس
بادلوں کے برسنے سے ختم نہیں ہوسکتی۔

۲۸۔ اَسنگتِ (असंगति) (Desconnection)

جہاں سبب کسی ایک جگہ پر ہو اور کام کسی دوسری جگہ پر پورا ہو رہا
ہو تو وہاں اسنگتِ النکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کوئل کالی متوالی
ہے، آم کی ڈالی جھوم رہی ہے۔ یہاں کوئل میں متوالہ پن اور آم کی
ڈالی میں جھومنا دکھلایا گیا ہے۔

۲۹۔ وِشَم (عدم تناسب) (विषम) (Incongruity)

آچاریوں نے اس کی تین قسمیں بتائی ہیں۔

ا۔ جہاں دو بے میل اشیاء کے تعلق کا بیان ہو یا کسی شے کے ذریعہ کسی ایسے کام کے پورا ہونے کا بیان ہو جسے پورا کرنے کی لیاقت سبب میں نہ ہو۔ مثال کے طور پر کہاں ابرہہ اور اس کا بڑا لشکر اور کہاں ابابیلوں کی منقاروں میں دبی ہوئی معمولی کنکریاں۔

ب۔ جہاں سبب کے وصف سے اس سے حیرت انگیز وصف والے کام کا پورا ہونا بتایا جائے۔ مثال کے طور پر شام کی سرخی سے (سبب) سیاہ رنگ (حیرت انگیز وصف) کی رات کے پیدا ہونے کا بیان۔

پ۔ جہاں کسی نتیجے کے حصول کے لیے کی گئی کوشش سے نتیجہ نہ حاصل ہو کر الٹے کوئی سانحہ ہونے کا بیان ہو۔ مثال کے طور پر کنیز منتھرا اپنے حساب سے بھلائی کی بات کرتی ہے مگر کیکئی کو اس سے تکلیف ہوتی ہے۔

اب ترتیبی مزاج والے (श्रृंखला मूलक) النکاروں پر اظہارِ خیال کیا جا رہا ہے۔

۳۰۔ کارڑ مالا (कारण माला) (Garland of Causes)

جہاں ایک زنجیر کی شکل میں عناصر کے تعلقات پر اظہارِ خیال کیا جائے وہاں کارڑ مالا النکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر "علم سے انکسار اور انکسار سے دنیا قبضے میں ہو جاتی ہے۔ دنیا سے دولت ملتی ہے اور دولت سے نیک کام انجام پاتے ہیں۔"

۳۱۔ ایکاولی (एकावली) (Necklace)

جس کلام میں عناصر کا صفت اور موصوف سے متعلق ترتیب وار بیان ہو وہاں ایکاولی النکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر "جنگل میں کویل،

کوئل میں نغمہ، پیڑ میں کلی، کلی میں مسکراہٹ، پھول میں زرگل، زرگل میں شہد، پانی میں لہر اور لہر میں مستی۔"

۳۲ ۔ سار (सार) (Climax)

جس کلام میں بیان کیے گئے عناصر میں مسلسل عروج یا تنزل دکھایا جائے وہاں سار النکار ہوتا ہے۔ اس میں پہلے کہی گئی شے سے دوسری شے یا تو بہتر ہوتی ہے یا کمتر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر۔

ا۔ مخمل سے بھی نازک کیلے کا اندرونی حصہ ہے اور اس سے بھی زیادہ نازک تیرا بدن ہے۔

۲۔ رحمنؔ وے نرمر چکے جے کہوں مانگن جانہہ
ان سے پہلے وے مرے جن مکھ نکست نانہہ

عبدالرحیم خان خاناں

اب یہ ہائی مزاج والے (न्यायमूलक) النکاروں پر گفتگو کی جا رہی ہے۔

۳۳ ۔ کاویہ لنگ (काव्य लिंग) (Poetical Reason)

جس کلام میں کسی بیان کی تائید میں ایک عنصر یا جملے میں اس کے سبب کو بھی پیش کیا جائے وہاں کاویہ لنگ النکار ہوتا ہے۔

مثال:

رحمن چپ ہوے بیٹھئے، دیکھ دنن کے پھیر
نیکے دن جب آیہیں بنت نہ لگ ہے دیر

عبدالرحیم خان خاناں

۳۴ ۔ ارتھانتر نیاس (अर्थान्तर न्यास) (Corroboration)

جس کلام میں عام بیان سے مخصوص کا یا مخصوص بیان سے عام کی تائید کی جائے وہاں ارتھانتر النکار ہوتا ہے۔

مثال ۔ جو رحیم اتم پرکرتِ، کا کرِ سکت کُسنگ
چندن وِش ویاپے نہیں لپٹے رہت بھُجنگ

۔ عبدالرحیم خان خاناں

یعنی پاکیزہ مزاج والوں پر بری ہم نشینی اثر انداز نہیں ہو پاتی۔ مثلاً صندل کے پیڑوں پر زہریلے سانپ لپٹے رہتے ہیں مگر صندل کے پیڑ زہریلے نہیں ہو پاتے۔

۳۵۔ اَنُمان یعنی حسنِ تعلیل (अनुमान) (Inference)

جہاں علت کے ذریعہ کسی شے کے بارے میں اندازہ کرنے کا بیان ہو وہاں اُنمان النکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب یہ کہا جائے کہ "بغیر برسات کے ہی مور ناچ اٹھے ہیں، ایسا لگتا ہے کہ اس سمت کرشن گئے ہوئے ہیں"

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

۔ عادل منصوری

۳۶۔ پَرِکر (परिकर) (INSINUATION)

جس کلام میں مستعمل صفت، بامعنی ہو یعنی اس صفت کے ذریعہ عام معنی سے مجازی معنی کی نمو پذیری ہو وہاں پَرِکر النکار ہوتا ہے۔

مثال ۔

رواں تو ہوئی ہے کہیں طبع خام
چلو، جس طرف بھی روانہ ہے اب

۔ ظفر اقبال

۳۷۔ سہوکتِ (सहोक्ति) (Connected discription)

جس کلام میں 'ساتھ' معنی والے الفاظ کی مدد سے کسی عنصر کا دوسرے

عنصر کے ساتھ تعلق کا بیان ہو وہاں سہوکتِ النکار ہوتا ہے۔
اس النکار کی اساس مبالغے پر ہوتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ لفظ
'ساتھ' یا 'سنگ' کا استعمال ایسا ہوا ہو کہ کلام میں طلسمی فضا در آئے۔
مثال :۔

ساز باز اس کی ہوا کے ساتھ رہتی ہے عجب
پھول سا کھلتا کبھی ہے، لیکن بکھر جاتا نہیں
ظفر اقبال

۳۸۔ وِنوکتِ (विनोक्ति) (Speech of Absence)

جس کلام میں بنا 'یا بغیر' لفظوں کی مدد سے موجود معنی کی غیر موجود
معنی کے بغیر خوبصورتی یا بدصورتی کو بیان کیا جائے وہاں ونوکتِ النکار
ہوتا ہے۔ یہاں بھی لازمی شرط یہ ہے کہ 'بنا' یا بغیر' لفظ کا استعمال
اس طرح کیا جائے کہ کلام میں لطافت در آسکے۔
مثال :۔

اس کے بغیر چین کبھی پڑتا نہیں جسے
سمجھاتا اور کچھ ہوں، سمجھتا کچھ اور ہے
جمال احسانی

شہر کے بت اسی لیے ناراض ہیں
میں گزر جاتا ہوں بن سجدہ کیے
واقف رائے بریلوی

۳۹۔ یتھا سنکھیا یا کرم یعنی جمع (यथासंख्या या क्रम) (Relative Order)

جب ترتیب سے پیش کی گئی اشیاء کا اسی ترتیب سے ان کے تلازمات
بیان ہوں مثال کے طور پر جب یہ کہا جائے کہ ۔۔
ا۔ بہار نے، خوشبو نے اور زرِگل نے زمین کو، کوئل کو اور بھونرے کو

خوبصورتی، مستی اور دیوانگی عطا کی۔ تو یہاں یتھا سنکھیا یا کرم النکار ہوگا۔

۲۔ بوئے گل، نالۂ دل دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا، سو پریشاں نکلا
غالبؔ

۴۰۔ پَریائے (पर्याय) (Sequence)

جہاں پر ایک شے کا کئی اشیاء میں یا کئی اشیاء کا ایک شے میں بیان ہو تو وہاں پریائے النکار ہوتا ہے۔ مثلاً جب یہ کہا جائے کہ اس کے جمال کی چھبن آسمان کو سیکڑوں چراغ اور دن کو زرنگار بناتی ہے۔ تو یہاں پر پریائے النکار ہوتا ہے۔

۴۱۔ اَتیکتِ (अत्युक्ति) (Exaggeration) یعنی تعلّی

جس کلام میں دولت، حسن، بہادری، رحم، نزاکت وغیرہ اوصاف کا کذب آمیز یا غیر فطری بیان ہو وہاں اتیکتِ النکار ہوتا ہے۔
مثال :۔ اس گھر کے چاروں طرف بدر کامل کی ہی تاریخ رہتی ہے کیونکہ معشوقہ کا چاند چہرا ہمیشہ ہی پوری آب و تاب کے ساتھ جگمگاتا رہتا ہے۔

۴۲۔ گوڑھوکتِ (गूढ़ोक्ति)

جہاں دو آدمیوں کی گفتگو ایک دوسرا ہی سمجھتا ہے وہاں موجود تیسرا شخص نہیں سمجھ پاتا۔ اس طرح کا بیان گوڑھوکتِ کہلاتا ہے۔
مثال۔ کہت، نٹت، ریجھت، کھجھت، ملت، کھلت، لجیات
بھرے بھون میں کرت ہے نینن ہی سوں بات
بہاری

یعنی بھرے پرے گھر میں بھی معشوقہ صرف نظروں سے ہی گفتگو کر رہی ہے، کھلواڑ کر رہی ہے، فدا ہو رہی ہے، ناراض ہو رہی ہے، کھل رہی ہے، مل رہی ہے اور شرما رہی ہے۔

۴۳۔ اُنمیلت (उन्मीलित) (Unlost)

جس کلام میں ایک شے میں دوسری شے کے چھپ جانے پر کسی مخصوص سبب سے فرق نظر آئے تو وہاں اُنمیلت النکار ہوتا ہے۔

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام
حسرت موہانی

۴۴۔ پرورتّ یعنی مبادلہ (परिवृत्ति) (Barter)

جس کلام میں ایک شے کے بدلے میں دوسری شے کو لینے کا بیان ہوتا ہے۔ وہاں پرورتّ النکار ہوتا ہے۔ یہ مبادلہ چار طرح کا مانا گیا ہے۔ اول بہترین شے کے بدلے بہترین شے۔ دویم بدترین شے کے بدلے بدترین شے۔ سویم بہترین شے کے بدلے بدترین شے۔ چہارم بدترین شے کے بدلے بہترین شے لینا۔

۴۵۔ پرِسنکھیا (परिसंख्या) (Special Mention)

جب کلام میں کسی شے کی ایک مقام پر نفی کرتے ہوئے دوسرے مقام پر اسے اہمیت دی جائے تو وہاں پرِسنکھیا النکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب یہ سوال کیا جائے کہ بہترین زیور کیا ہے؟ اور جواب یہ دیا جائے کہ بہترین زیور سونے کا زیور نہیں ہوتا بلکہ شہرت ہی بہترین زیور ہے تو یہاں پرِسنکھیا النکار ہے۔

۴۶۔ کاویارتھاپتّ (काव्यार्थापत्ति) Presumption)

جب کلام میں کسی ایک معنی کا اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ اس سے دوسرا معنی خود بخود واضح ہو جاتا ہے تو وہاں کاویارتھاپتّ النکار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ـــ

جب وہ پتھر کو توڑ سکتا ہے تو مٹی کے ڈھیلے کی کیا بساط ہے؟

۴۷۔ میلت (मीलित) (Lost)

دو عناصر کا مشابہت کے سبب اس طرح مل جانا کہ ان کی الگ شناخت ہی نہ واضح ہو سکے ایسی حالت کو میلت النکار کہتے ہیں مثلاً
سرخ لبوں میں پان کی سرخی نظر نہیں آتی۔

۴۸۔ تدگُن (तद्गुण) (Borrower)

جہاں ایک عنصر کا دوسرے عنصر کے قرب میں تیسرے عنصر کا وصف قبول کرنے کا بیان ہو وہاں تدگُن النکار ہوتا ہے۔
مثال کے طور پر بیلے کے ہار نے گوری کا رنگ جذب کر لیا ہے جس سے بیلے کا رنگ چمپئی ہو گیا ہے۔

اب عمیق معانی سے آمیز مزاج والے (गूढ़ार्थ प्रतीतिमूलक) النکاروں پر روشنی ڈالی جائے گی۔

۴۹۔ پریایوکت (पर्यायोक्ति)

جہاں معنیٔ مقصود کو بیانیہ انداز میں نہ پیش کر کے پیچیدگی کے ساتھ پیش کیا جائے وہاں پریایوکت النکار ہوتا ہے۔
مثال:۔

کبھی کبھی کا غنیمت ہے دیکھنا بھی ترا
اگرچہ یہ بھی بظاہر نظر سے خالی ہے
ظفر اقبال

۵۰۔ دیاجوکت (व्याजोक्ति) (Dissembler)

جہاں پر راز کے ظاہر ہو جانے کے خوف سے اسے کسی بہانے سے دوسرے لفظوں میں چھپایا جائے وہاں دیاجوکت النکار ہوتا ہے
مثال کے طور پر عاشق کے رخصت ہونے کی بات سن کر پلکوں میں آنکھیں اشک آلود ہو گئیں۔ سہیلیاں کہیں اس بات کو بھانپ نہ لیں

اس لیے معشوقہ نے جھوٹے ہی جمہائی لینا شروع کر دیا۔"

للن چلن سُن پلن میں انسوا جھلکے آئے

بھئی لکھائی نہ سکھنہو جھوٹے ہی جمہائے

بہاری

۵۱۔ وِیاج سُتتِ (व्याजस्तुति) رمز کنایہ (Artful Praise, Irony)

جہاں پر مدح سے ہجو اور ہجو سے مدح مترشح ہوتی ہو وہاں ویاج سُتتِ النکار ہوتا ہے۔

مثلاً ۔ کہت کون رن میں تمھیں دھیر ویر سردار

لکھ رپٗ وِن ہتھیار جو ہر دیئت ہتھیار

اے سردار! تجھے میدان جنگ میں بہادر کون کہہ سکتا ہے؟ کیوں کہ تو جب دشمنوں کو اسلحہ کے بغیر دیکھتا ہے تو تو ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ بظاہر یہاں ہجو کا انداز لگ رہا ہے مگر دراصل شاعر مدح کا انداز اختیار کیے ہوئے کہہ رہا ہے کہ اے سردار! یہ تو تیری شجاعت ہے کہ تو خالی ہاتھ والے دشمنوں پر حملہ نہیں کرتا۔

۵۲۔ اَوگیا (अवज्ञा) (Non Abandonment)

جہاں ایک شئے کے اوصاف یا برائی کو دوسری شئے کے ذریعہ قبول نہ کرنا دکھایا جائے وہاں اَوگیا النکار ہوتا ہے۔ مثلاً اگر شریف لوگ بدقسمتی سے خراب صحبت میں پڑ جاتے ہیں تو بھی وہ خراب لوگوں کی برائیوں کو قبول نہیں کرتے۔ یہاں برائیوں کو قبول نہ کرنے کے بیان سے اَوگیا النکار ہے۔

۵۳۔ اَنگیا (अनुज्ञा)

جہاں کسی برائی کی تمنا اس لیے کی جائے کہ اس میں کسی مخصوص وصف کی موجودگی ہو۔ وہاں اَنگیا النکار ہوتا ہے۔

۵۴ ۔ تِرسکار (तिरस्कार)

جب کسی برائی کے سبب وصف رکھنے والی شے کو نظر انداز کرنے کا بیان ہو وہاں تِرسکار النکار ہوتا ہے مثلاً

وہ شخص حالانکہ بہت عزیز ہے لیکن اسے میں دشمن اس لیے مانتا ہوں کیونکہ وہ خدا پر یقین نہیں رکھتا ۔

اب صنائع لفظی پر اظہار خیال کیا جائے گا۔

۵۵ ۔ انوپراس (अनुप्रास) (Alliteration)

انوپراس کا لغوی معنی ہے مسلسل نزدیک رکھنا یعنی حروف کا بار بار استعمال۔ آچاریوں کے نزدیک اس کی تعریف یوں ہے کہ حروف کی کیفیت آمیز بار بار موجودگی ہی انوپراس النکار ہے ۔ اس کی اقسام حسب ذیل ہیں۔

انوپراس

چھیکانپراس (छेकानुप्रास)	ورتیانپراس (वृत्यानुप्रास)	شرتیانپراس (श्रुत्यानुप्रास)	انتیانپراس (अन्त्यानुप्रास)	لاٹانپراس (लाटानुप्रास)

(ا) چھیکانپراس (छेकानुप्रास)

جہاں پر متعدد ہم آہنگ حروف (Consonants) بار بار دہرائے جاتے ہیں وہاں چھیکانپراس ہوتا ہے ۔

مثال۔ ماہ من! یہ نیر محشر کی گرمی تابکے آتشِ عصیاں میں خود جلتی ہے جانِ سوختہ
مہرِ عالم تاب جھکتا ہے پئے تسلیم روز پیش ذراتِ مزارِ بیدلانِ سوختہ

(مولانا احمد رضا خاں صاحب بریلوی)

(ب) ورتیانپراس (वृत्यानुप्रास)

جہاں پر رسوں کے مطابق حروفِ علت دہرائے جائیں وہاں ورتیانپراس ہوتا ہے ۔ مثال ۔

کیوں نہ زیبا ہو تجھے تاجوری تیرے ہی دم کی ہے سب جلوہ گری

ملک وجن وبشر حور وپری ‏ جان سب تجھ پہ فدا کرتے ہیں

مولانا احمد رضا خاں صاحب

اس شعر میں شانت رس ہے۔

(پ) جہاں ایک ہی مخرج سے ادا ہونے والے ہم آہنگ حروف (Consonants) کی مساوی موجودگی ہو وہاں شرتیانپراس (श्रुत्यनुप्रास) ہوتا ہے۔

مثال۔ وہ گل ہیں لبہائے نازک ان کے ہزاروں جھڑتے ہیں پھول جن سے
گلاب گلشن میں دیکھے بلبل یہ دیکھ گلشن گلاب میں ہے

مولانا احمد رضا خاں صاحب

(ت) جہاں جزو یا جزو کے آخر میں سبھی جزو میں مساوی طور پر ہم آہنگ حروف اور حروف علت دہرائے جاتے ہیں وہاں انتیانپراس (अन्त्यानुप्रास) ہوتا ہے۔

مثال۔ صبا وہ چلے کہ باغ پھلے وہ پھول کھلے کہ دن ہوں بھلے
لوا کے تلے ثنا میں کھلے رضا کی زباں تمہارے لیے

مولانا احمد رضا خاں صاحب

(ٹ) لاٹانپراس (लाटानुप्रास) وہاں ہوتا ہے جہاں لفظ اور معنی کی مساوی تکرار ہوتی ہے لیکن مفہوم میں تبدیلی آجاتی ہے۔

آدمی کہتے ہیں جس کو ایک پتلا کل کا ہے
پھر کہاں کل اس کو گر کل ہو ذرا بگڑی ہوئی

ظفر

۵۶ ۔ یمک (यमक) (Repetation of same word)

جہاں بامعنی لیکن مختلف معانی والے یا بے معنی لفظوں کی ایک بار سے زیادہ تکرار ہو وہاں یمک النکار ہوتا ہے۔

وہ سوئے لالہ زار پھرتے ہیں

تیرے دن اے بہار پھرتے ہیں

مولانا احمد رضا خاں صاحب

لفظ 'پھرتے' دو جگہ ہے مگر اس کے مفاہیم دونوں جگہ بدل گئے ہیں۔

۵۷ ۔ پنر کتو دابھاس (पुनरुक्तवदाभास)

جہاں مختلف شکل والے مگر ایک معنی والے الفاظ کا اس طرح استعمال ہو کہ معنی کی تکرار نہ ہوتے ہوئے بھی معنی کی تکرار کا احساس ہو وہاں پنر کتو دابھاس (पुनरुक्तवदाभास) النکار ہوتا ہے۔

سمے کے ساتھ کال آ پہنچا

سمے اور کال دونوں میں ایک معنی یعنی وقت کی تکرار محسوس ہو رہی ہے مگر یہاں کال سے مراد موت ہے۔

۵۸ ۔ وکروکتِ (वक्रोक्ति) (The Crooked Speech)

جہاں ایہام کے سبب تخلیق کار نے جو معنی اخذ کیا ہے۔ قاری اس معنی سے الگ کوئی معنی قبول کرے وہاں وکروکتِ النکار ہوتا ہے (یہاں وکروکت نظریہ کی بات نہیں ہو رہی ہے)

مثال ۔ ایک کبوتر دیکھ ہاتھ میں پوچھا کہاں اَپَر ہے

اس نے کہا اَپَر کیسا؟ اڑ گیا سَپَر ہے

پہلے مصرع میں اَپَر سے مراد دوسرا کبوتر ہے مگر جواب دینے والے نے سمجھا کہ وہ کبوتر بغیر پَر کے ہے اس لیے اُس نے کہا کہ وہ بے پَر نہیں تھا بلکہ پَروں والا (सपर) تھا اس لیے اڑ گیا۔

اب مرکب اور غیر درجہ بند النکاروں پر روشنی ڈالی جائے گی۔

۵۹ ۔ مانوی کرن یعنی تجسیم (Personification)

جہاں غیر مرئی اور بے حس اشیاء کو انسانی حرکات اور سکنات دکھاتے

ہوئے بیان کیا جائے وہاں مانوی کرن النکار ہوتا ہے۔

مثال۔ ٹک حرص وہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا

نظیر اکبر آبادی

۶۰۔ سنسرشٹی (संसृष्टि)

جب کلام میں ایک ساتھ کئی النکار موجود ہوں تو وہاں سنسرشٹی النکار ہوتا ہے۔

مثال۔ دل بستہ و خوں گشتہ نہ خوشبو نہ لطافت
کیوں غنچہ کہوں ہے مرے آقا کا دہن پھول

مولانا احمدؒ رضا خاں صاحب

ایک ہی شعر میں اُپما (تشبیہ) اور چھیکا نپراس ہیں۔

۶۱۔ دھونیرتھ ویینجنا یعنی صوتی تسمیہ (Onomatopoea)

جب کلام میں سیاق و سباق کے مدنظر الفاظ کی نشست ایسی رکھی جائے کہ ان کے صوتی آہنگ سے متوقع معنی کی تفہیم ہوجائے وہاں یہ النکار ہوتا ہے۔

بلند بانگ قہقہے، چمک رہے ہیں اسلحے
جواں کثیف ولولے، سرور میں ہے کجروی
اکڑ رہے، مٹک رہے، بھٹک رہے بھڑک رہے
بہک رہے ہیں اشقیا، ہوائیں دشت کربلا کی

عنبر بہرائچی 'لم یات نظیرک فی نظر'[۱۲۶]

سطور بالا میں النکاروں کی اقسام پر جو تفصیلات پیش کی گئی ہیں وہ مکمل نہیں ہیں لیکن بیشتر النکاروں کا اجمالی تعارف پیش کر دیا گیا ہے۔ جہاں تک راقم الحروف کی رسائی تھی اردو کی مثالیں بھی پیش کر دی گئی ہیں۔ دراصل النکاروں

یا صنائع بدائع کی تقسیم بھی ہر زبان کی اپنی تہذیب سے متاثر ہے ۔ مثال کے طور پر انگریزی کی جو اقسام اوپر بیان کی گئی ہیں وہ اقسام اردو کی تجنیس کی اقسام سے جدا ہیں ۔ حالانکہ تجنیس تقریباً ہر زبان میں ہے ۔

اس میں دو رائے نہیں کہ النکار کی موجودگی فن پارے کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتی ہے مگر اس کی موجودگی آمد کی متقاضی ہے ۔ النکار منزل نہیں ہے ۔ منزل تو کیفیت آمیز کلام ہی ہے اور اس کیفیت کی نمو پذیری میں النکار ایک معاون کی ہی حیثیت رکھتا ہے ۔ مگر النکار نظریہ کے متعدد آچاریوں نے زمانے کے ساتھ ساتھ غلو سے بھی کام لیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ النکار، فن پارے کی ظاہری زیب و زینت تک ہی محدود ہو کر رہ گیا ۔ لیکن النکار نظریہ کا تجزیہ کرنے پر ہم یہ پاتے ہیں کہ اس نظریہ کے جو عناصر ہیں وہ فن پارے کی ظاہری اور باطنی حسن کاری پر زور دیتے ہیں ۔ فن پارے کے نقطۂ نظر سے جمالیات کے دو حصے ہیں ۔ اول خیال کا حسن دوئم جذبے کا حسن ۔ خیال یا شے میں موجود اور غیر موجود دونوں عناصر کا ایک نظام ہوتا ہے ۔ جذبے کی جمالیات بہت نازک اور لطیف ہوتی ہے ۔ النکاروں کا واسطہ خصوصاً خیال آفرینی سے ہی ہے جو تخلیقی جوہر کے سبب جذبے کے حسن سے یوں بغل گیر ہو جاتا ہے کہ دونوں ایک بن جاتے ہیں ۔ آچاریہ ڈنڈی اور بھامہ نے جن النکاروں کو اہمیت دی ہے وہ خیال کے جمال سے وابستہ ہیں ۔ اُدبھٹ اور وامن بھی النکاروں کو خیال کے حسن سے وابستہ کرتے ہیں ۔ بھامہ نے انھیں النکاروں کی تشریحات پیش کیں جو ڈنڈی نے بیان کیے تھے لیکن بھامہ اِن تشریحات میں خیال کے ساتھ ساتھ جذبہ کی حسن آفرینی پر بھی توجہ دیتے ہیں ۔ اس لیے بھامہ کے بعد آنے والے آچاریوں نے ان النکاروں پر زیادہ توجہ دی جو جذبے کی حسن آفرینی میں معاون ثابت ہوتے ہیں ۔ النکار کے بارے میں غور و فکر کا کام جب آنند وردھن اور ان کے بعد کے کشمیری آچاریوں نے کیا تو جذبے کے حسن کو اتنی زیادہ اہمیت دی گئی اور اتنی باریکیاں نکالی گئیں کہ النکار کا نظام ظاہری حسن کاری اور

پہیلیوں تک محدود ہوگیا اس طرح جیساکہ ہم اوپر عرض کر چکے ہیں النکاروں کی اہمیت کو گہری ضرب لگی۔ بہر حال اس میں شک نہیں کہ سنسکرت شعریات میں النکار دبستان کی اپنی اہمیت ہے اور جیساکہ آغاز میں عرض کیا جاچکا ہے النکار پر بھرت سے لیکر پنڈت راج جگنا تھ تک بڑی باریک بینی سے غور وخوض کیا گیا۔ یہ فکری سرمایہ ہماری مشرقی شعریات کا قابل قدر کارنامہ ہے۔

مصادر

۱۔ چندرالوک ۔ جے دیو
۲۔ کاویالنکار ۔ بھامہ
۳۔ وکرو کتی جیوتم ۔ کنتک
۴۔ کاویالنکار سوتر ۔ وامن
۵۔ کاویالنکار ۔ رُدرٹ
۶۔ النکار سروسو ۔ رُیک
۷۔ کاوارکاویہ شاستر ۔ ڈاکٹر سریش چندر پانڈے
۸۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے ۔ ڈاکٹر جگدیش پرساد کوشک پرتمان
۹۔ ساہتیا نشا سنم ۔ آچاریہ سیتارام چترویدی

ریت (रीति)
[اسلوب]

ریت نظریہ کو استحکام بخشنے کا کارنامہ آچاریہ وامن (आचार्य वामन) نے انجام دیا۔ ان کا زمانہ اندازاً ۸۵۰ ۔ ۸۰۰ عیسوی کے آس پاس ہے۔ یہ بھی کشمیری تھے اور آچاریہ اُدبھٹ کے ہم وطن نیز ہم عصر تھے۔ کہا جاتا ہے کہ آچاریہ وامن کشمیر کے راجہ جیادتیہ (जयादित्य) کے وزیر تھے۔ وامن سنسکرت شعریات کے پہلے آچاریہ ہیں جنھوں نے اپنی تصنیف کاویالنکارسوتر (काव्यालंकार—सूत्र) کو گروں یعنی فارمولوں کی شکل میں پیش کیا۔ یہ تصنیف پانچ حصوں میں ہے۔ جن کے تین ذیلی حصے ہیں۔ اول سوتر یعنی گر، دویم ورتِ (वृत्ति) یعنی لفظ کی وہ قوت جس کے ذریعہ کسی معنی کا اظہار کیا جائے۔ اور سویم اُداہرن (उदाहरण) یعنی مثال۔ ہر حصے میں ۱۲ باب ہیں۔ اس طرح پوری کتاب میں ۶۰ ابواب ہیں۔ ان ساٹھوں ابواب میں کل ۳۱۹ گر یا فارمولے ہیں۔ کاویالنکارسوتر پر چار علماء نے شرحیں لکھیں۔ سہدیو، گوپیندر، بھٹ گوپال اور مہیشور۔ ان چاروں میں گوپیندر کی کام دھین (कामधेनु) شرح زیادہ مشہور ہوئی۔

وامن نے ہیئت شاعری، شاعری کے مقاصد، علت شاعری، روح شاعری اور شاعری کی اصناف پر تو اپنے خیالات کا اظہار کیا ہی ہے ساتھ ہی خصوصی طور پر انھوں نے اسلوب (रीति) وصف (गुण) صنائع بدائع (अलंकार) اور شعری معائب پر زیادہ روشنی ڈالی ہے۔ ان عناصر پر جس طرح کی تشریحات وامن نے پیش کی ہیں ان پر غور کرنے سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ وامن شاعری کی خارجی ہیئت کی حسن آفرینی پر زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ جہاں تک شاعری کے باطنی محاسن کی بات ہے وامن صرف وصف (गुण) پر ہی گفتگو کرتے ہیں اور اس کی بنیاد پر یہ فرماتے ہیں کہ وصف آمیز

لفظیات کی تخلیق ہی شاعری کی روح ہے ۔

وامن شاعری کی دو شکلوں کو ہی اہمیت دیتے ہیں اول اسلوب (रीति) اور دوئم خیال یا احساس (अर्थगुणसम्पदा) ان کے مطابق احساس یا خیال، اسلوب کا لمس پاکر چمک اٹھتا ہے یا ذائقے دار بن جاتا ہے ۔ ان کے اصول کا اصل متن یوں ہے ۔

तस्यामर्थ गुणसम्पदास्वाद्‌या भवति । तदुपारोहादर्थगुण लेशोऽपि ।

किमंग पुनरर्थ गुण सम्पत्‌ ।

کاویالنکار سوتر ۱/۴

اس سے ظاہر یہ ہوا کہ وامن شاعری میں خیال یا احساس (वस्तु–तत्व) کو اہمیت تو دیتے ہیں مگر اسے اسلوب کا حاشیہ بردار مانتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ان سے قبل شاعری میں خیال یا احساس کو اولیت دی جاتی تھی مگر وامن اولیت اسلوب کو دیتے ہیں ۔ ڈاکٹر سریندر بارلنگے (डा० सुरेन्द्र बारलिंगे) اپنی کتاب سوندریہ چے ویاکرن (مراٹھی زبان میں ہے، جس کا ترجمہ ڈاکٹر منوہر کالے نے ہندی میں کیا ہے ۔) کے صفحہ ۵۹ پر فرماتے ہیں کہ آچاریہ وامن ادب کے دو اہم عناصر سے متعارف تھے اول بنیادی شے یا مادہ یعنی خیال یا احساس، جس سے ادب تخلیق ہوتا ہے ۔ دوئم عنصر قدر وقیمت یا عنصر جمالیات، جس کے لیے ادب تخلیق کیا جاتا ہے ۔ وامن کی نظر میں ادب کے مادہ کی روح مخصوص لفظیات کی تخلیق (विशिष्ट–पद–रचना) جو صرف لفظ اور معانی کا متوازن اتصال ہی نہیں ہے بلکہ اس میں وصف اور صنائع بدائع کی بھی اپنی متوازن شرکت موجود رہتی ہے اور اس مخصوص لفظیات کی تخلیق کی جان حسن کاری ہے ۔ وامن نے شاعری میں لفظیات کو بہت اہمیت دی ہے ۔ اور اسی لیے انھوں نے لفظیات کی جمال آفرینی سے مزین شعری اظہار کی تشریح، وصف، النکار اور اسلوب (रीति) کے ذریعہ کی ہے ۔

وامن نے اسلوب، وصف اور النکار یعنی تینوں کو ایک دوسرے کا معاون قرار دیا ہے اور اس بارے میں انھوں نے جو گُر بتائے ہیں وہ حسب ذیل ہیں ۔

(ا) شاعری، صنائع بدائع (अलंकार) کے سبب قابل قبول ہوتی ہے ۔اصل متن یوں ہے۔

काव्यं ग्राहयम् अलंकारात्

کاویالنکار سوتر، ۱/۱/۱

(ب) جذبے کی نمو پذیری کے نقطۂ نظر سے صنائع بدائع ہی حسن کار ہیں ۔اصل متن یوں ہے۔

सौन्दर्यमलंकार:

کاویالنکار سوتر، ۲/۱/۱

(پ) وہ حسن آفریں صنائع بدائع، معائب کو ترک کرنے سے اور وصف نیز صنائع بدائع کے اتصال سے ظاہر ہوتے ہیں ۔اصل متن یوں ہے ۔

सदोपगुणालंकारहानादानाभ्याम् ।

کاویالنکار سوتر، ۳/۱/۱

(ت) وصف (गुण) لفظ اور معنی کا وہ مزاج یا خصوصیت ہے جو شاعری کی زیب و زینت کا منبع ہوتی ہے ۔اصل متن یوں ہے ۔

काव्यशोभाया: कर्तारोधर्मा गुण:

کاویالنکار سوتر ۱/۱/۳

(ٹ) وصف (गुण) کے تاثر اور دل آویزی وغیرہ کے لیے صنائع بدائع کا استعمال کیا جاتا ہے ۔اصل متن یوں ہے۔

तदशियहेतवस्त्वलंकारा:

کاویالنکار سوتر ۲/۱/۲

(ث) وصف اور صنائع بدائع سے سجی ہوئی لفظیات مخصوص (विशिष्ट) ہوتی ہے اور یہی مخصوص لفظیات ہی اسلوب (रीति) ہے ۔ اصل متن یوں ہے۔

विशिष्टा पदरचना रीति: کاویالنکار سوتر، ۱/۲/۷

(ج) یہ اسلوب (रीति) شاعری کی روح ہے ۔ اصل متن یوں ہے ۔

रीतिरात्मा काव्यस्य

کاویالنکارسوتر' ۶/۲/۱

سطور بالا میں جو اصول پیش کیے گئے ہیں ان سے صاف ظاہر ہے کہ وامن کا تفکر، جمال (सौन्दर्य) کی پرتیں کھولتا ہوا اسلوب (रीति) میں تحلیل ہو جاتا ہے ۔ کیونکہ جمالیات اور اسلوب تخلیقی عمل کے دو کنارے ہیں' شاعر کا احساسِ جمال شاعری کے ذریعہ اظہار پاتا ہے ۔ اس اظہار کی بھی کوئی پوشاک تو ہوگی ہی ؟ ظاہر ہے کہ یہ پوشاک لفظیات کی ہوگی ۔ معلوم ہوا کہ اسی لفظیات کا تخلیقی تانا بانا ہی اسلوب ہے ۔ وامن اس اسلوب کے اصول گناتے ہوئے جمالیات پر بھی بھرپور روشنی ڈالتے ہیں ۔ اور اس کے لیے وہ وصف اور صنائع بدائع کا سہارا لیتے ہیں ۔ وہ لفظ اور معنی کی زیب و زینت کا سبب وصف کو ہی مانتے ہیں ۔ یہ زیب و زینت کوئی باہری سجاوٹ نہیں ہے بلکہ شاعری کی باطنی اور خارجی دلآویزی ہے ۔ یہاں ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ آچاریہ دنڈی نے النکاروں (صنائع بدائع) کو شاعری کی زیب و زینت قرار دیا تھا لیکن وامن نے شاعری کی زیب و زینت کی مخصوص علت' وصف کو مانا ہے ۔ چوں کہ علامتی شکل میں شاعری کو لفظ اور معنی کا اتصال مانا جاتا ہے ۔ اس لیے وامن نے وصف (गुण) کی دو اقسام بتائیں' اول وصفِ لفظ اور دوئم وصفِ معنی (शब्दगुण तथा अर्थगुण) حالانکہ وامن کے سامنے آچاریہ دنڈی کے دس اوصاف کی تشریحات موجود تھیں لیکن وامن نے چونکہ اوصاف کو لفظ اور معنی کا تربیت کار مانا تھا اس لیے ان کے سامنے صرف لفظ کی تربیت کرنے والے اوصاف کی ہی اہمیت نہیں تھی بلکہ معنی کو تربیت دینے والے اوصاف کی بھی انھیں ضرورت محسوس ہوئی ۔ چونکہ وامن جمالیات کو بہت اہمیت دیتے تھے اس لیے ان کے لیے ناگزیر تھا کہ وہ لفظ اور معنی دونوں کی جمالیات کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالیں ۔ لفظ اور معنی کے ساتھ ہی انھوں نے رس کو بھی جمالیاتِ شاعری کا جزو لاینفک قرار دیا جس کا اظہار انھوں نے ایک وصفِ معانی کانت (कान्ति) بہ معنی دلآویزی سے کیا اور اس کو ایک اصول کے ذریعہ یوں ظاہر کیا ۔

दीप्त रसत्वं कान्तिः (کاویالنکار سوتر ۱۵/۲/۳)

اس اصول کی تشریح گوپیندر (गोपेन्द्र) نے اپنی شرح کامدھینُ (कामधेनु) میں کرتے ہوئے لفظ دیپتِ (दीप्ति) کی شرح یوں کی ہے کہ یہ مرکزی کردار، اثرات اور منقلبات یا ترسیلی کیفیات (विभाव—अनुभाव—व्यभिचारीभाव) کو ظاہر کرتا ہے۔ وصف کی اقسام پر بھی وامن نے اظہار خیال کیا ہے لیکن ان اقسام پر ہم بعد میں روشنی ڈالیں گے۔ پہلے ہم یہ دیکھ لیں کہ قدیم ہندستانی شعریات میں اسلوب کے بارے میں زمانی اعتبار سے کہاں کہاں گفتگو کی گئی ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات کے باوا آدم جناب بھرت ہیں۔ انھوں نے لفظ 'ریت' کا استعمال اپنے ناٹیہ شاستر میں کہیں نہیں کیا ہے۔ لیکن انھوں نے جس طرح ڈرامائی میلانات کی تشریح ناٹیہ شاستر میں کی ہے اور جس طرح ان میلانات کو انھوں نے نام دیا ہے وہ وامن کے زمانے کے اسالیب کے ناموں کی وجہ سے ضرور قابل توجہ ہیں۔ بھرت نے چار ڈرامائی میلانات کا نام لیا ہے۔ اول آونتی (आवन्ती) دوم دکشناتیا (दक्षिणात्या) سوئم پانچالی (पांचाली) چہارم اوڈرو ماگدھی (औड्रमागधी) خود فرماتے ہیں۔

चतुर्विधा प्रवृत्तिश्च प्रोक्ता नाट्यप्रयोगतः
आवन्ती दाक्षिणात्या च पांचाली चौड्रमागधी

ناٹیہ شاستر ۱۴/۳۶

ایسا لگتا ہے کہ یہ چاروں میلانات ہندستان کی چار سمتوں سے متعلق ہیں۔ خود بھرت یہ کہتے ہیں کہ ان میلانات کی بنیاد، دنیا بھر کے لوگوں کی پوشاک، رہن سہن، زبان اور گفتگو ہیں ظاہر ہوا کہ بھرت کے میلانات کے علاقے اسلوب کے علاقوں سے زیادہ وسیع ہیں کیوں کہ اسلوب کا تعلق تو صرف لفظیات سے ہے۔

اس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بھرت نے حالاں کہ ریت لفظ کا نام نہیں لیا ہے

مگر وہ لفظیات کی تخلیق سے واقف ضرور تھے۔ بھرت کے خیال کو وان بھٹ نے زیادہ جامعیت کے ساتھ پیش کیا۔ حالاں کہ وان بھٹ نثر نگار تھے۔ لیکن انھوں نے اپنی کتابوں میں ضمناً کئی مقامات پر شعریاتی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وان بھٹ اپنی کتاب 'ہرش چرت' (हर्ष चरित) میں لکھتے ہیں کہ شمال کے ادیب اکثر ایہام گوئی (श्लेष) کو اپناتے ہیں مغرب کے شاعر تصنع سے دور رہ کر صرف معنی آفرینی پر توجہ دیتے ہیں۔ جنوب کے تخلیق کار شاعرانہ خیال آفرینی (उत्प्रेक्षा) کو اہمیت دیتے ہیں۔ اور پورب کے شاعر تصنع آمیز اسلوب کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

श्लेष प्रायमुदीच्येषु, प्रतीच्येष्वर्थ मात्रकम् ।

उत्प्रेक्षा दाक्षिणात्येषु, गौडेस्वक्षरडम्बर: ।।

وان بھٹ کے بعد' بھامہ اور دنڈی نے اسلوب پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ لیکن یہ وامن ہیں جنھوں نے اسلوب کو پہلی بار 'ریت' (रीति) کا نام دیا اور اس پر اتنی گہرائی تک غور وفکر کیا کہ اسے ایک نظریہ کی شکل عطا کر دی۔ انھوں نے ریت کو روحِ شاعری قرار دیا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ وامن نے اسے ایک دبستان کی شکل عطا کی' لیکن ان کے بعد کے آچاریوں نے اسلوب کو ایک نظریہ نہ مان کر شاعری کا ایک اہم جزو ہی تسلیم کیا۔ وامن کے بعد آنند وردھن راج شیکھر' کنتک' بھوج راج' ممٹ اور وشوناتھ نے اسلوب پر اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وامن کے علاوہ باقی آچاریوں نے اسلوب کو لفظیات کی حسن کاری تک ہی محدود رکھا اور اسے ایک نظریہ نہیں تسلیم کیا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مختلف آچاریوں نے اسالیب کو کسی نہ کسی علاقے سے ضرور جوڑا مگر کون سا اسلوب کس علاقے میں نمو پذیر ہوا؟ اس کے بارے میں آچاریہ خاموش رہے۔ علاقوں سے اسالیب کا تعلق اس لیے دکھایا گیا کیوں کہ کسی خاص علاقے میں کوئی خاص اسلوب زیادہ رائج تھا۔ بہر حال ان آچاریوں نے اسے کو شاعری کے خارجی حسن کی شکل میں ہی قبول کیا۔ اسلوب کو ایک نظریہ کی عظمت دینے کا سہرا تو وامن کے سر ہی جاتا ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اسلوب (रीति) کے خاص عناصر کون سے ہیں؟ اس

ضمن میں آچاریوں کے تین گروہ ہیں۔ اول وصف (गुण) کو بنیادی عنصر مانتے ہیں۔ دویم ایجاز بیانی (समास) کو بنیادی عنصر مانتے ہیں۔ سویم حرفی تزئین (वर्णगुम्फ) کو بنیادی عنصر مانتے ہیں۔ پہلے گروہ میں ڈنڈی وصف کو دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ اول لفظی حسن کاری کے محرک اوصاف اور دویم معنوی حسن کاری کے محرک اوصاف۔ وامن نے اسلوب کو روحِ شاعری قرار دیتے ہوئے وصف کو اسلوب کا بنیادی عنصر قرار دیا اور انھوں نے اوصاف کو دو زمروں میں تقسیم کیا۔ اول لفظی اوصاف، دویم معنوی اوصاف۔ لفظی اوصاف میں انھوں نے حرفی تزئین اور لفظی تزئین (वर्णगुम्फ व शब्दगुम्फ) کو اہمیت دی۔ معنوی اوصاف میں انھوں نے رس، صنائع معنوی اور قوتِ لفظ کو شامل کیا۔ ظاہر ہوا کہ وامن نے حرفی اور لفظی تزئین کو اسلوب کے ظاہری حسن کے عناصر کے طور پر تسلیم کیا اور رس نیز صنائع معنوی کو اسلوب کے باطنی عناصر کی شکل میں قبول کیا۔

دوسرے گروہ میں رُدرٹ اور آنند وردھن آتے ہیں۔ رُدرٹ نے سب سے پہلے ایجاز (समास) کو اسلوب کا بنیادی عنصر بتایا اور اس بنیاد پر انھوں نے اسلوب کو چار حصوں میں تقسیم کیا اور بتایا کہ ویدربھی (वैदर्भी) اسلوب، ایجاز بیانی سے خالی (असमासा) پانچالی (पांचाली) ایجاز مختصر (लघु—समासा) لاٹیہ (लाटीया) متوسط ایجاز (मध्य—समासा) اور گوڈیہ (गौडीया) طویل ایجاز (दीर्घ—समासा) والا ہوتا ہے۔

آنند وردھن نے اسلوب کا بنیادی عنصر تو ایجاز کو ہی تسلیم کیا۔ لیکن انھوں نے لاٹیہ اسلوب کو نظر انداز کر دیا۔ انھوں نے وامن کے اس خیال کو بھی نظر انداز کر دیا کہ وصف، اسلوب کا حاشیہ بردار ہے۔ آنند وردھن کا خیال ہے کہ اسلوب، رس کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اور اوصاف، رس کے معاون عناصر ہیں۔ اس لیے رس کا اسلوب سے جو تعلق ہے وہ متعین رہتا ہے جبکہ اسالیب کا رس کے ساتھ جو تعلق ہے وہ متعین نہیں رہتا ہے۔ آنند وردھن کے بعد راج شیکھر نے ایجاز (समास) کے ساتھ ہی تجنیس (अनुप्रास) کو اسلوب کا خاص عنصر بتایا۔

تیسرے گروہ کے آچاریوں میں ممٹ (मम्मट) اور وشوناتھ آتے ہیں۔ ممٹ نے اپنی کاویہ پرکاش (काव्य—प्रकाश) میں اسالیب پر تفصیل سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

اور ان کی تصریحات اتنی اہم ہے کہ آج بھی انھیں قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ ممٹؔ نے لفظی تزئین اور وصف دونوں کی متوازن موجودگی اسالیب کے لیے لازمی قرار دیا۔ انھوں نے حروف کو شیرینی اور بلند آہنگی جیسے اوصاف کے ساتھ جوڑ دیا۔ اس طرح انھوں نے اسلوب اور اوصاف میں ایک باہمی ربط قائم کیا۔ وشوناتھ نے ممٹؔ کی اتباع کی مگر انھوں نے اسالیب کو نسبتاً اور زیادہ وسعت عطا کی۔ اور انھوں نے ایجاز بیانی، حرفی تزئین، تخلیقی لفظیات نیز وصف یعنی چار عناصر کو اسلوب میں شامل کر لیا۔

لفظ ریت (रीति) کے ساتھ ہی آچاریوں نے دو لفظ اور استعمال کیے ہیں اول پرورتؔ (प्रवृत्ति) دوئم ورتؔ دراصل پرورتؔ کا استعمال ڈراموں کے لیے کیا جاتا تھا اس کا اردو ترجمہ میلان یا مہارت کیا جا سکتا ہے اس میں ڈرامے کے لیے استعمال ہونے والے ملبوسات، طریقۂ زندگی اور اخلاقیات وغیرہ شامل ہیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ ریت کی بہ نسبت پرورتؔ زیادہ وسیع ہے۔ ریت کا تعلق زبان سے ہے پرورتؔ کا تعلق ڈرامے سے ہے جب کہ ریت کا تعلق شاعری سے بھی ہے۔ پرورتؔ کی بنیاد جغرافیائی ہے۔ جب کہ ریت کی بنیاد شاعرانہ مزاج ہے۔ اس طرح ریت اور پرورتؔ دونوں میں کافی فرق ہے۔ پرورتؔ اب تو تاریخی چیز بن کر رہ گئی ہے۔ ریت اور ورتؔ دونوں ہم معنی ہیں۔ ریت کی جگہ قدیم ہندستان میں پہلے ورتؔ کا ہی استعمال ہوتا تھا۔ آج کل ہندی میں ریت کی جگہ شیلی (शैली) کا استعمال ہونے لگا ہے۔ یہ لفظ انگریزی تنقید سے متاثر ہو کر سٹائل (STYLE) کی جگہ قبول کر لیا گیا ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں کہ وصف کی اقسام پر اب ہمیں گفتگو کرنی ہے۔ حالاں کہ وامنؔ سے قبل بھرتؔ، بھامہؔ اور دنڈیؔ نے وصف پر اظہار خیال کیا تھا مگر وامنؔ نے اوصاف کے بارے میں بڑے ہی مضبوط اور سائنسی انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ انھوں نے بتایا کہ شاعری کو زیب و زینت بخشنے والی خصوصیات ہی اوصاف ہیں۔ یہ زیب و زینت کیا ہے۔ ہم پہلے ہی اس بارے میں عرض کر چکے ہیں۔ بہر حال وامنؔ نے اوصاف کی کل تعداد دس۱۰ بتائی ہے۔ لیکن وہ ہر وصف کی دو قسمیں بتاتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے وہ ہر وصف کی دو قسمیں وصفِ لفظی اور وصفِ معنوی بتاتے ہیں۔ اس طرح اوصاف کی کل تعداد بیس۲۰ ہو جاتی ہے۔ وامنؔ نے دونوں طرح کے

اوصاف کا ایک ہی نام دیا۔ اب ہم ہر وصف پر الگ الگ اظہار خیال کریں گے۔

۱۔ شلیش (श्लेष) یعنی ذومعنین، ایہام گوئی یا رعایتِ لفظی۔

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا)۔ لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں مختلف الفاظ ایک لفظ جیسے ہی لگتے ہوں، وہاں لفظی شلیش ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۲۰/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں ترتیب کا فقدان ہو، وہاں معنوی شلیش ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۴/۲/۳)

۲۔ پرساد (प्रसाद) یعنی فصاحت

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں الفاظ پُرشکوہ ہوتے ہوئے بھی سادگی رکھتے ہوں وہاں لفظی پرساد ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۵-۶/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں مفہوم شفاف ہو وہاں پر معنوی پرساد ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۳/۲/۳)

۳۔ سمتا (समता) یعنی ہم قدری، مساویت

اس کے دو حصے ہیں

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں تخلیق میں یا شعر میں شروع سے آخر تک ایک ہی پیرایۂ اظہار قائم رکھا جائے وہاں لفظی سمتا ہوتی ہے۔

(کاویالنکار سوتر ۱۱/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں ہم قدر پیرایہ موجود ہو وہاں معنوی سمتا ہوتی ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۵/۲/۳)

۴۔ مادھریہ (माधुर्य) یعنی شیرینی

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں لفظیات کی تشکیل بہت پیچ دار نہ ہو وہاں لفظی مادھریہ ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۲۰/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں حیرت آمیز اظہار ہو وہاں معنوی مادھریہ ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۱۰/۲/۳)

۵۔ سکمارتا (सुकुमारता) یعنی لطافت

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں لفظیات کثیف نہ ہو کر لطیف (अपरुष) ہوں وہاں لفظی لطافت (सुकुमारता) ہوتی ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۲۱/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ جہاں کلام کے معانی لطافت آمیز ہوں (अपरुषता) وہاں معنوی لطافت ہوتی ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۱۱/۲/۳)

۶۔ ارتھ ویکتِ (अर्थ—व्यक्ति) یعنی اظہارِ معانی

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا) لفظی وصف کی بنیاد پر وامن اس کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جہاں ترسیلِ

معانی میں کوئی مشکل نہ ہو وہاں لفظی اظہار معانی ہوتا ہے۔

(کاویالنکارسوتر، ۲/۱/۲۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن بتاتے ہیں کہ خیال کی فطری ترسیل ہی معنوی اظہار معانی ہے۔

(کاویالنکارسوتر، ۳/۲/۱۳)

۷۔ اُدارَتا (उदारता) یعنی دلآویزی

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن بتاتے ہیں کہ لفظیات کی تشکیل میں اگر پھوہڑ پن (ग्राम्यता) نہیں ہے تو وہاں لفظی دلآویزی ہوتی ہے۔

(کاویالنکارسوتر، ۲/۱/۲۲)

(ب) معنوی وصف کی بنیاد پر وامن کہتے ہیں کہ جہاں لفظی تراکیب رقص کرتی ہوئی نظر آئیں، وہاں معنوی دلاویزی ہوتی ہے۔

(کاویالنکارسوتر، ۳/۲/۱۲)

۸۔ اوج (ओज) یعنی جلال یا شکوہ

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن بتاتے ہیں کہ جہاں پیرایۂ اظہار پُر شکوہ ہو وہاں لفظی شکوہ یا لفظی جلال ہوتا ہے۔

(کاویالنکارسوتر، ۳/۱/۵)

(ب) معنوی وصف کی بنیاد پر وامن کہتے ہیں کہ جہاں لفظ کی جگہ جملہ، جملہ کی جگہ لفظ یا ترکیب اور ایجاز کا استعمال ہو وہاں معنوی شکوہ موجود ہوتا ہے۔

(کاویالنکارسوتر، ۳/۲/۲)

۹۔ کانتِ (कांति) یعنی آب و تاب

اس کے دو حصے ہیں۔

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن کا خیال ہے کہ جہاں لفظیات میں شفافیت ہو، وہاں لفظی آب وتاب ہوتی ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۲۲/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن فرماتے ہیں کہ جہاں لفظیات سے رس کی نمو پذیری ہو رہی ہو وہاں معنوی آب وتاب رہتی ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۱۴/۲/۳)

۱۰۔ سمادھ (समाधि) یعنی ارتکاز

اس کے دو حصے ہیں

(ا) لفظی وصف کے اعتبار سے وامن کا ارشاد ہے کہ جہاں لفظیات میں زیر وبم متوازن ہوتا ہے وہاں لفظی ارتکاز ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۱۹-۱۲/۱/۳)

(ب) معنوی وصف کے اعتبار سے وامن فرماتے ہیں کہ جہاں مقصود معنی کا ہی ادراک ہو وہاں معنوی ارتکاز ہوتا ہے۔

(کاویالنکار سوتر، ۹-۶/۲/۳)

وامن کے بعد آنے والے آچاریوں کے نظریات میں دوبارہ تبدیلی آئی اور دھون نظریہ کی آمد کے ساتھ ہی بھرت کے رس نظریہ کو دوبارہ تقویت ملی۔ شاعری کی ظاہری ہیئت سے متعلق ماحول کو اب شاعری کے باطنی محاسن میں تحلیل کر دیا گیا۔ نتیجتہً اوصاف کی آزادانہ شخصیت کو دھکا لگا۔ لیکن اس کی ہیئت ساکن ہو گئی۔ یہ صحیح ہے کہ آنند وردھن نے اوصاف کی اہمیت کو ضرور تسلیم کیا لیکن انھیں رسوں کا حاشیہ بردار قرار دیا۔ بعد میں آچاریہ وشوناتھ اور پنڈت راج جگناتھ نے بھی آنند وردھن کے نقطۂ نظر کو تسلیم کیا اور اس طرح وصف کی علامتیں اور شاعری میں ان کے مقام کا تعین پوری طرح واضح ہو گیا جس کی اہمیت آج بھی اسی طرح موجود ہے۔ اور یہ مانا جاتا ہے کہ وصف اس عنصر کا نام ہے جو رس کی نمو پذیری میں معاون ہوتا ہے اور شاعری میں ان کی موجودگی ہمیشہ اور

لازمی ہے ٹھیک اسی طرح جس طرح انسان کی روح کے ارتفاع کے لیے دلیری وغیرہ اوصاف کی موجودگی لازمی ہے۔ لیکن تناسب ہوتے ہوئے بھی اوصاف کی تعداد اور اسلوب کے ساتھ ان کے تعلقات متنازعہ بنے رہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ آچاریہ ممٹ نے وامن کے دس اوصاف کو اپنی دلیلوں سے تحلیل کر کے ان کی تعداد تین رہنے دی اور انھیں تین اوصاف کی اہمیت آج بھی تسلیم کی جاتی ہے۔ یہ تینوں اوصاف اس طرح ہیں۔ اول پرساد یعنی فصاحت، دوئم اوج یعنی شکوہ سویم مادھریہ یعنی شیرینی۔

پرساد (प्रसाद) یعنی فصاحت ہر طرح کی تخلیق اور رسوں میں استعمال ہو سکتی ہے۔ اس میں ایسی سادہ اور عام فہم لفظیات کا استعمال ہوتا ہے جس کی ترسیل بہت آسانی سے ہو جاتی ہے۔ آچاریہ وشوناتھ اپنی کتاب ساہتیہ درپن (साहित्य दर्पण) میں اس وصف کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ "جس طرح آگ سوکھے ایندھن کو فوراً پکڑ لیتی ہے اسی طرح دل میں فوراً اتر جانے والا وصف فصاحت (प्रसादगुण) کہلاتا ہے۔ یہ وصف سبھی طرح کی تخلیقات اور رسوں میں خلق کیا جا سکتا ہے۔ اس میں ایسے الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے جن کے معانی کی ترسیل میں بہت آسانی ہوتی ہے۔" اصل متن یوں ہے۔

चित्तं व्याप्नोति यः क्षिप्रं शुष्केन्धनमिवानलः।

स प्रसादः समस्तेषु रसेषु रचनासु च ।

शब्दास्तद्व्यंजकाः अर्थबोधका श्रुतिमात्रतः ।।

مثال۔

بن کہے آؤں گا جب بھی آؤں گا
منتظر آنکھوں سے گھبراتا ہوں میں

شارق کیفی

اوج (ओज) یعنی جلال یا شکوہ سے آمیز کلام کو سننے یا پڑھنے سے قلب میں وسعت پیدا ہو اور نور آفرینی ہو۔ اوج یعنی شکوہ سے آمیز تخلیق سے دل میں امنگ اور

دلیری کے جذبات رم پذیر ہوتے ہیں۔اس وصف کا استعمال ویر (دلیر) ویبھتس (کراہیت) اور رودر (غصہ) میں کیا جاتا ہے۔

مثال۔

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی — اقبالؔ

مادھریہ (माधुर्य) جس تخلیق کو پڑھنے یا سننے سے قاری یا سامع کے قلب میں گداز پیدا ہو وہاں شیرینی وصف موجود ہوتا ہے۔ شرنگار اور کرُن رس سے آمیز تخلیق میں عام طور پر یہ وصف موجود رہتا ہے۔ کلام میں کثیف الفاظ کا استعمال نہیں کیا جاتا۔ سبک، سجل اور نرم لفظیات سے ہی اس وصف کو ابھارا جاتا ہے۔ آچاریہ ممٹ اپنی کتاب "کاویہ پرکاش" (काव्य–प्रकाश) میں اس وصف کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ "کیفیت ریزی ہی شیرینی وصف ہے۔اس سے قلب میں گداز پیدا ہوتا ہے۔اس کا استعمال شرنگار اور کرُن رس میں کیا جاتا ہے۔" اصل متن یوں ہے۔

आह्लादकत्वं माधुर्यं श्रृंगारे द्रुति कारणम ।
करुणे विप्रलम्भे तच्छान्ते चातिशयान्वितम।।

اردو کی مثال۔

صبا کے ہاتھ پیلے ہو گئے / میں ساعتِ سرشار میں / لاکھوں دعائیں / خوبصورت آرزوئیں پیش کرتا ہوں / صبا ممنون ہے / لیکن زباں سے / کچھ نہیں کہتی / صبا اب روز و شب / دیوار و درِ تن پر سجاتی ہے / اب آنچل چھت کا سر پر اوڑھتی ہے / لمسِ فرشِ مرمریں سے / پاؤں کی تزئین کرتی ہے / وہ کہساروں، شگفتہ وادیوں، جھرنوں، چمکتے نیل گوں، آکاش کے نغمے نہیں گاتی /

صبا شبنم ادا، تصویر پابستہ / درِ روزن میں آویزاں حسیں نازک بدن / روشن منور ساحلوں پر اب نہیں بہتی / صبا لب کھولتی ہے، مسکراتی ہے / صبا سرگوشیوں میں / اب کسی سے کچھ نہیں کہتی۔

صبا کے ہاتھ پیلے ہو گئے - بلراج کومل

اب ہم ریتِ (रीति) اور ورتِ پر اظہار خیال کریں گے سنسکرت شعریات کے باوا آدم آچاریہ بھرت نے ورتِ کو ہر طرح کی شاعری کی ماں کہا ہے ۔ اصل متن یوں ہے

'सर्वेषामेव काव्यानां वृत्तयो मातृकास्मृता:'

بعض علماء ورتِ کا تعلق خاص طور پر بصری شاعری (दृष्य—काव्य) یعنی ڈرامے کے ساتھ مانتے ہیں، اور ڈرامائی عمل میں اس کا خاص دخل متصور کرتے ہیں ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا تعلق سمعی شاعری سے بھی ہے ۔ ہم جانتے ہیں شعری تفاعل، لغوی معنی (अभिधा) اشاراتی معنی (लक्षणा) اور استعاراتی معنی (व्यंजना) کے ذریعہ ہوتا ہے ۔ اس طرح مختلف شعری پیکروں میں یہی قوتیں کار فرما رہتی ہیں، ورتِ معنی کی ان قوتوں کے عمل کو ظاہر کرنے میں معاون ہوتی ہے ۔ ورتیاں ہی تخلیقی اظہار کو سامع یا قاری پر منکشف کر کے انھیں انبساط آمیز دنیا میں لے جاتی ہیں ۔ ورتِ کا ماخذ ورتِ ہے، جس کا مطلب ہے زندگی ۔ ورتِ اس زندگی کو بالیدگی عطا کرتی ہے ۔ آچاریہ ابھنوگپت ورتِ کے بارے میں فرماتے ہیں کہ شاعری میں جو بھی موضوع ہوتا ہے اس میں ورتِ موجود رہتی ہے ۔ کیوں کہ کوئی بھی بیانِ شاعری ورتِ کے تفاعل سے خالی نہیں رہتا ۔ حقیقت یہ ہے کہ ادبی تخلیق میں ہی نہیں بلکہ زندگی کے ہر پہلو میں ورتِ سرگرم عمل رہتی ہے ۔ ابھنوگپت یہ بھی فرماتے ہیں کہ ڈرامے کے کردار یا شاعری کے ہیرو کے جسم، کلام اور قلب کے انوکھے پن سے آمیز حرکات ہی ورتیاں (वृत्तियां) کہلاتی ہیں ۔ اصل متن یوں ہے ۔

काम वाङ मन सां चेष्य एव सह वैचित्र्यैण वृत्तय:

۔ ابھنو بھارتی

آنند وردھن ریتِ اور ورتِ میں کوئی فرق نہیں مانتے ۔ وہ فرماتے ہیں کہ رس کے مطابق لفظ اور معنی کا مناسب تفاعل ہی ورتِ ہے ۔ اور اس بنیادی نکتے کے مدنظر انھوں نے ورتِ کی دو اقسام بتائی ہیں اول وہ ورتِ جو لفظ کی حاشیہ بردار ہے (शब्दाश्रित) ۔ دوم وہ ورتِ جو معنی کی حاشیہ بردار (अर्थाश्रित) ہے ۔ بہر حال

آنندوردھن ورِتّ کو دھوَنِ میں ہی شامل مانتے ہیں۔ آچاریہ دنڈی ریت (اسلوب) گُن (وصف) اور ورِتّ کو ایک ہی درجہ دیتے ہیں۔ آچاریہ وامن بھی ریت اور ورتّ میں کوئی فرق نہیں مانتے۔ اور آچاریہ ممّٹ کہتے ہیں کہ مناسب حروف کے استعمال کو ہی ورِتّ کہا جاتا ہے۔ پنڈت راج جگناتھ بھی ریت اور ورتّ میں کوئی فرق نہیں مانتے۔ اس طرح ورتّ کے بارے میں علماء کے دو گروہ دو طرح کے خیال رکھتے ہیں اولین گروہ میں آچاریہ بھرت، ابھنو گپت اور اُدبھٹ ہیں جو ورتیوں کا تعلق جسم، کلام اور قلب کے محرکات سے قائم کرتے ہیں۔ جب کہ دوسرے گروہ کے آچاریہ یعنی آنندوردھن، ممّٹ اور پنڈت راج جگناتھ نے ورِتّ کا تعلق حروف اور تجنیس سے مانا ہے۔ بہر حال اس صورت حال کے پیش نظر ورتیوں کی چار اقسام کا تعین کیا گیا۔

اول کیشکی (कैशिकी) دوم ساتوتی (सात्वती) سوئم آربھٹی (आरभटी)
اور چہارم بھارتی (भारती) آچاریہ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں اِن ورتیوں کی تشریح پیش کی ہے۔ انھوں نے اِن ورتیوں کا سرچشمہ ویدوں کو بتایا ہے۔ اور واضح کیا ہے کہ بھارتی، رگ وید سے۔ ساتوتی یجر وید سے۔ کیشکی، سام وید سے اور آربھٹی اَتھرو وید سے پیدا ہوئی۔ اصل متن یوں ہے۔

ऋग्वेदाद्भारती क्षिप्ता यजुर्वेदाच्च सात्वती।
कैशिकी सामवेदाच्च शेषा चांथर्वणादपि ॥

– ناٹیہ شاستر ۲۵/۲۰

بہر حال اِن چاروں ورتیوں کی تعریف آچاریوں نے یوں کی ہے۔

کیشکی (कैशिकी) — یہ ورتّ یا اسلوب ایک لطیف ترین اسلوب ہے۔ عشق، مزاح، نرم گفتاری وغیرہ اس کی علامات ہیں۔ آچاریہ بھرت فرماتے ہیں کہ اسلوب میں مختلف انواع کی پوشاکیں، زیور، رقص اور نغمات نیز معاملہ بندی سے متعلق حرکات کا بیان ہوتا ہے۔

ساتوتی (सात्वती) اس اسلوب میں صداقت، بہادری، قربانی اور ایثار

نیز رحم وغیرہ کا بیان ہوتا ہے۔ساتھ ہی ساتھ اس میں معاملہ بندی اور حیرتناک چیزوں کا بھی اظہار ملتا ہے۔

آربھٹی (आरभटी) اس اسلوب میں جادو، جنگ، غصہ، بےچینی وغیرہ کا بیان خصوصی طور پر کیا جاتا ہے۔

بھارتی (भारती) اس اسلوب میں ظاہری حرکات سے کام لیا جاتا ہے۔اداکار یا شاعری کا ہیرو اس اسلوب کے ذریعہ اپنی حرکات سے باطنی خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ اس اسلوب کے ذریعہ سبھی طرح کی قلبی خواہشات کا اظہار ممکن ہے۔اسی لیے آچاریہ یہ مانتے ہیں کہ اس اسلوب کے ذریعہ سبھی رسوں کا اظہار آسانی سے ممکن ہے۔

اس طرح آچاریہ وامن کے نظریات کو ذیل کے مطابق ترتیب دی جاسکتی ہے۔

ا۔ شاعری کی زیب وزینت بڑھانے والے (काव्यशोभाकारक) اوصاف (गुणों) سے اور شاعری کی زیب وزینت میں افزونی لانے والی خصوصیات سے آمیز لفظیات ہی شاعری کی روح یعنی اسلوب (रीति) ہے۔اور اس کے مدنظر وامن نے معائب، اوصاف اور صنائع بدائع (अलंकार) سے متعلق تشریحات پیش کرکے اسلوب کو خصوصی لفظیات کی شکل میں منضبط کیا۔ یہ وامن ہی تھے جن کی تشریحات کی بنیاد پر ہی آچاریہ کنتک اور آچاریہ آنند وردھن نے اپنے نظریات وکروکتِ جیوتم اور دھونیالوک میں پیش کیے۔ اسلوب ہی شاعری کی روح ہے۔ (रीतिरात्मा काव्यस्य) اس اعلان کے ساتھ ہی وامن نے اسلوب کی لسانیاتی ساخت سے متعلق جو نظریات پیش کیے وہ شاعری میں موضوعی تشریحات کو بالیدگی عطا کرتے ہیں۔

ب۔ وامن کا خیال ہے کہ شاعری کی زیب وزینت (उपकार) علاقوں سے یعنی ودربھ (विदर्भ) گوڑ (गौण) اور پانچال وغیرہ سے نہیں ہوتی بلکہ اوصاف سے ہوتی ہے۔اسی لیے وامن نے تینوں اسالیب کی تقسیم پوری طرح اوصاف کے ماتحت کرتے ہوئے اسالیب کی تشریح کو لفظیات کے نقطۂ نظر سے پوری طرح پاک وصاف بنائے رکھا۔اور آگے چل کر اسالیب کا تعین علاقوں کو دھیان میں رکھتے ہوئے نہ کرکے

لفظیات کی بنیاد پر ہوتا رہا۔

پ۔ اسلوب میں اوصاف کی موجودگی سے لفظیات میں ایک دلاویزی آجاتی ہے۔ لفظیات میں فصاحت (प्रसादात्मकता) لطافت (सुकुमारता) اور کیفیت ریزی (रसदीप्ति) پیدا ہو جاتی ہیں۔ ان سے حسن کاری میں بالیدگی آتی ہے۔ یہ بات بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ چونکہ کلام میں دلآویزی، طلسماتی فضا اور تازگی میں افزونی کے لیے صنائع بدائع کی بھی ضرورت ہوتی ہے اس لیے وامن نے اسلوب شاعری میں خصوصی لفظیات کے ساتھ ساتھ صنائع بدائع کی اہمیت پر بھی زور دیا۔

ت۔ وامن ویدربھی (वैदर्भी) اسلوب کے اعتبار کے لیے ایک طرف تو دس اوصاف کی موجودگی ضروری سمجھتے ہیں تو دوسری طرف اہل دل کے اس انبساط کی اہمیت کے بھی قائل ہیں جو انھیں ایک کیفیت آمیز فضا میں لے جاتا ہے۔ ان کا یہ نظریہ اسلیے اہم ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے نظریۂ اسالیب کے ساتھ اہل دل کی موجودگی کو بھی اہم قرار دیتے ہیں۔

ٹ۔ وامن اسلوب کی تکمیل میں لسانی تجربہ کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ اس کے لیے وہ زمانِ شاعری اور لفظ کے صحیح استعمال کی وکالت کرتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ وامن اپنے نظریۂ اسالیب میں موضوعی اور ساختیاتی تشریح کو اولیت دیتے ہیں۔

اب ہم یہ دیکھیں گے کہ نظریۂ اسلوب (रीति–सिद्धान्त) اور دوسرے شعریاتی نظریات کے درمیان کیا تعلق ہے؟ سب سے پہلے ہم رس نظریہ اور نظریۂ اسلوب کے تعلق پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات کے دوسرے نظریات کی بہ نسبت رس نظریہ زیادہ تر باطنی واردات کے حصار میں رہا ہے۔ اس لیے اسلوبیاتی نظریات کی حدود غیر معین رہیں۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات کے دوسرے نظریات کی بہ نسبت رس نظریہ کے ارتقاء کی ایک طویل اور دلچسپ تاریخ رہی ہے۔ آغاز میں آچاریہ بھرت نے رس نظریہ کو ڈرامے کے حوالے سے پیش کیا تھا بعد میں رس نظریہ کے تعلق کو صرف شاعری تک محدود کر دیا گیا۔ غور طلب ہے کہ بھرت نے اپنے خیالات کے ذریعہ دو سوالوں کا جواب دیا تھا اول یہ کہ رس کیا شے ہے؟ دویم یہ کہ رس کا ذائقہ ہمیں کیسے حاصل ہوتا ہے؟ پہلے سوال کا جواب

دیتے ہوئے انھوں نے یہ فرمایا کہ جس طرح کھانے کی اشیا اور ادویات سے چھ رسوں کا ذائقہ ملتا ہے اسی طرح شاعر کے قلب میں موجود مستقل جذبات (स्थायी भाव) مختلف مناظر (विभाव) کی شکل پا کر رس کی حالت اختیار کر لیتے ہیں۔ دوسرے سوال کا جواب دیتے ہوئے انھوں نے کہا کہ جس طرح مختلف کھانوں کو کھانے سے لوگ مختلف ذائقے حاصل کرتے ہیں۔ اسی طرح مختلف جذبات اور اداکاری سے آمیز تحلیل شدہ مستقل جذبات سے ناظر مختلف ذائقے حاصل کرتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ بھرت کا نظریہ ڈرامہ اور صاحبِ دل دونوں سے تعلق رکھتا ہے۔ آچاریہ بھرت کے بعد بھامہ اور رودرٹ نے اپنے نظریات رکھے۔ ان کے بعد رس کی تشریحات فلسفیانہ رخ بھی اختیار کر گئیں۔ اور ابھنوگپت نے تو اس رجحان کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا۔ بہرکیف ان سبھی آچاریوں کے نظریات کو کھنگالنے کے بعد رس نظریہ اور اسلوب سے متعلق نظریہ کے تعلق پر جو نتائج اخذ ہوتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

ا۔ رس نظریہ میں موضوعی اور معروضی دونوں طرح کی تشریحات موجود ہیں۔ ظاہر ہوا کہ رس نظریہ میں بھی اسلوب کی موضوعاتی تشریح موجود ہے۔

ب۔ یہ صحیح ہے کہ رس نظریہ میں اسلوب کے باطنی نظام کی موجودگی بھرت کے زمانے میں ہی ہو چکی تھی لیکن اس عنصر کو تقویت آنند وردھن کے زمانے میں ملی جب انھوں نے رس دھُون کو بہترین شاعری قرار دیا۔ کیوں کہ اس شاعری میں اہل دل بحرِ انبساط میں غرق ہو جاتا ہے۔ ان کے بعد بھٹ نایک اور ابھنوگپت نے تو مستقل جذبہ اور رس کی موجودگی صاحب دل میں قبول کر لی۔ آچاریہ بھرت نے مناظر (विभाव) وغیرہ کے اتصال سے رس کی نمو پذیری کے ذریعہ تخلیقی عمل کی تشریح کی تھی جب کہ بھٹ نایک، ابھنوگپت اور ان کے بعد کے علماء نے اسی اصول کے تحت صاحبِ دل کے ذریعہ تخلیق کا ذائقہ حاصل کرنے سے متعلق تشریحات پیش کیں۔ ظاہر ہوا کہ یہ تشریحات اسلوب کی تشریحات کے باطنی پہلو سے مل جاتی ہیں یہ تشریحات صاحب دل اور تخلیق کے تعلق نیز صاحب دل کی نفسیات پر روشنی ڈالتی ہیں۔

پ۔ بھرت کے رس سے متعلق اصول میں لفظ سنیوگ (संयोग) یعنی اتصال، اسلوب کے ساختیاتی پہلو سے تعلق رکھتا ہے، کیوں کہ بھاؤ (भाव) یعنی جذبہ، وبھاؤ (विभाव) یعنی مناظر، کردار وغیرہ، انبھاؤ (अनुभाव) یعنی اثرات اور سنچاری بھاؤ (संचारीभाव) یعنی ترسیلی جذبات وغیرہ کی الگ الگ شخصیت رس کا وجود نہیں رکھتی۔ کیوں کہ رس توان چاروں کے اتصال سے ہی نمو پذیر ہوتا ہے۔ شعری تخلیق کے عمل سے متعلق مختلف عناصر کے اتصال کا یہ نظریہ جدید اسلوبیات کے کومبینیشن (Combination) نظریہ کی طرف ہی اشارہ کرتا ہے۔

(ت) رس نظریہ میں بھی نظریۂ صوت اور پیچیدہ اظہار سے متعلق نظریہ کی طرح تخلیق کار، تخلیق اور صاحب دل یعنی تینوں میں رس کی موجودگی تسلیم کی گئی ہے۔ ابھنو گپت فرماتے ہیں کہ اس طرح شاعر میں موجود رس اصل تخم کی طرح ہے اور اسی سے شجر کی شکل میں شاعری خلق ہوتی ہے اور اس میں پھول کی شکل میں اداکاری ہے۔ اور اس کا پھل ناظر کے ذریعہ حاصل شدہ رس ہے۔

(ابھنو بھارتی حصّہ اول، ص ۲۹۴)

واضح ہوا کہ رس میں تخلیق کار، تخلیق، اداکار، اور ناظر سبھی شامل ہوتے ہیں اور یہ عمل ثابت کرتا ہے کہ رس نظریہ میں بھی اسلوب کا ایک وسیع دائرۂ عمل موجود رہتا ہے۔

ٹ۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ سنسکرت کی شعریاتی فکر کو غیر ادبی نظریات بھی متاثر کرتے رہے ہیں۔ مثلاً دھون یعنی نظریۂ صوت، اسپھوٹ (स्फोट) فلسفے سے متاثر ہے جبکہ رس نظریہ پر فلسفے کا اثر دوسرے شعریاتی نظریات کی بہ نسبت زیادہ رہا؛ کیوں کہ رس کے شارحین اور نظریہ سازوں یعنی بھٹ لولٹ (भट्टलोल्लट) میمانسا فلسفہ سے شنکک (शंकुक) نیائے فلسفہ، بھٹ نایک، سانکھیہ فلسفہ سے اور ابھنو گپت اَدْویت فلسفہ سے متاثر رہے اور اسی کے مطابق انھوں نے رس کی تشریحات پیش کیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رس نظریہ میں اسلوبیاتی فکر فلسفہ آمیز زیادہ ہو گئی جس سے وہاں اسلوبیاتی فکر نظریاتی زیادہ رہی اور عملی کم رہی۔

ت ۔ رس نظریہ کا سب سے بڑا کارنامہ ہے عام ترسیل (साधारणीकरण) تخلیق کار یا شاعر کا کوئی مخصوص تجربہ عام صاحب دل تک کیفیت آمیز حالت میں کیسے پہنچتا ہے؟ یہ بہت اہم سوال تھا اس کا جواب آچاریہ بھٹ نایک اور آچاریہ ابھنوگپت نے بہت تفصیل اور سائنسی انداز میں پیش کیا ۔ انھوں نے واضح کیا کہ صاحبان دل کے باطن میں فطری طور پر مستقل جذبات قدرت کے ہاتھوں تربیت یافتہ شکل میں موجود رہتے ہیں جو مرکزی کردار یا مناظر، اثرات اور منقلبات کے سبب رس کی شکل اختیار کر جاتے ہیں اور اس طرح شاعر کے تخلیقی عمل سے تخلیق کار کا مخصوص تجربہ، عام ترسیل کی ہیئت اختیار کر جاتا ہے ۔ اور صاحب دل قاری عام ترسیل شدہ جذبہ کو اپنے تخیل کی مدد سے قبول کر لیتا ہے ۔ ظاہر ہوا کہ عام ترسیل کا یہ نظریہ اسلوب کا نفسیاتی انداز تو پیش کرتا ہی ہے اس کے ساتھ ہی اسلوب اور صاحب دل کے تعلق کو بھی واضح کرتا ہے ۔ عام ترسیل کا وجود تخلیق کار کے تخلیقی فن پر منحصر ہے ۔ ظاہر ہے کہ یہ فن اس کے اسلوب کی نمائندگی کرتا ہے ۔ دوسری طرف اسلوب، صاحب دل کی تربیت، مطالعہ اور تجربہ کی بنیاد پر ہی قابل قبول ہوتا ہے ۔ اس طرح عام ترسیل، اسلوب کو صاحب دل کے نفسیاتی افق سے جوڑتی ہے ۔

اسلوب اور موزونیت (औचित्य) میں بھی گہرا تعلق ہے ۔ ہم جانتے ہیں کہ موزونیت آچاریہ بھرت سے لیکر پنڈت راج جگناتھ تک ہر جگہ اہمیت کی حامل رہی ہے ۔ آچاریہ بھرت یہ مانتے ہیں کہ موزونیت کی بنیاد عوامی عمل ہے ۔ اداکاری، مزاج عروض، صنائع بدائع، صوت و چنگ وغیرہ کا مقصد صرف اتنا ہی تو ہے کہ یہ سارے ذرائع صاحب دل کے قلب میں کیفیت آمیز نشاط کی نمو پذیری کریں ۔ چنانچہ ان سب کا اتصال عوامی رد و قبول کے مطابق ہی ہونا چاہیے، تبھی رس کی ترسیل آسانی سے ہو سکے گی ۔ بھرت نے اداکاری میں بھی مختلف حرکات کو بھی آپس میں متوازن رہنے کی بات کہی تھی ۔ پوشاک کے لحاظ سے رفتار اور عمل ہونا چاہیے ۔ رفتار کے لحاظ سے ہی مکالموں کی ادائگی ہونا چاہیے ۔ اور مکالموں کے لحاظ سے ہی اداکاری

ہونی چاہیے ۔بھرت نے عوامی عمل کی تفریق کی بنیاد پر میلانات (प्रवृत्तियां) کا
تصور پیش کیا اور ان کو بھی موزونیت کی زنجیریں پہنا دیں ۔انھوں نے فرمایا کہ
عضو کے خلاف پوشاک کبھی بھی زیب و زینت کا باعث نہیں ہو سکتی ۔ مثلاً گردن میں کردھنی اور
ہاتھ میں گھنگھرو نہیں پہنے جا سکتے ۔کیوں کہ اس سے موزونیت مجروح ہوتی ہے ۔ واضح
ہوا کہ بھرت اول تو کلی طور پر تخلیق کو موزونیت سے بھرپور ہونے کی توقع رکھتے ہیں۔ دیگر
اس تخلیق کے اجزا میں بھی باہمی توازن کو لازمی قرار دیتے ہیں ۔آچاریہ بھرت کے بعد
بھامہ (भामह) نے معائب سخن (काव्यदोष) کے حوالے سے یہ تسلیم کیا کہ مخصوص ساخت
(सन्निवेश—विशेष) کے سبب عیب سے پُر کلام بھی اسی طرح حسین نظر آتا ہے جس طرح
ہار کے درمیان گندھا ہوا ڈھاک کا پھول ۔چنانچہ انھوں نے موزونیت کی اہمیت کے
مدنظر معائب اور محاسن کے درمیان ایک لچیلا تعلق قائم کیا اور معائب کو خوبصورتی کے تعلق
سے بھی اہمیت دی اور فرمایا کہ "اچھی نہ لگنے والی شے بھی خوبصورت شے کے قرب میں
بہت خوبصورت لگنے لگتی ہے ۔ مثال کے طور پر فطری طور پر کالے رنگ کا کاجل بھی کسی حسینہ
کی آنکھوں میں خوبصورت طریقے سے لگنے پر خود بھی خوبصورت لگنے لگتا ہے۔"

(کاویالنکار ۔بھامہ، ۵۵/۱)

آنندوردھن سے قبل کے آچاریہ کسی ایک شعری جزو کے بارے میں ہی موزونیت پر
اظہار خیال کرتے تھے لیکن آنندوردھن نے صنائع بدائع ، اوصاف اور ہیئت وغیرہ سبھی
شعری اجزا کو موزونیت سے جوڑ کر موزونیت کے افق کو زیادہ وسعت دی، جس پر آچاریہ شیمیندر نے اپنے
دبستان کا محل کھڑا کیا ۔ آنندوردھن یہ اعلان کرتے ہیں کہ صنائع بدائع ، اسلوب، وصف
وغیرہ میں موزونیت تبھی کامیاب ہوگی جب کہ اس سے ان سب میں رس کی نمو پذیری
ہو ۔ وہ یہ بھی اعلان کرتے ہیں کہ مختلف رسوں کے اتصال کی موزونیت، صاحب دل
کی نشاط انگیزی کی بنیاد پر ہے ۔ آچاریہ کنتک نے بھی موزونیت کو اہمیت دیتے ہوئے
فرمایا کہ لفظی پیچیدگی سے مراد ہے لفظ کی موزونیت، ٹھیک اسی طرح معنی کے ایک جزو
میں بھی موزونیت کے فقدان سے صاحبِ ذوق حظ نہیں اٹھا سکتے ۔اس طرح کنتک نے

پیچیدہ اظہار کی جتنی اقسام کا بیان کیا ہے۔ ان سب کی بنیاد' موزونیت ہی ہے۔ شیمیندر سے قبل آچاریہ' غیر موزونیت کو شاعری کا سب سے بڑا عیب مانتے تھے۔ لیکن شیمیندر نے موزونیت کو زیادہ اہمیت دی اور اسے انھوں نے ایک دبستان کی شکل عطا کی۔ انھوں نے موزونیت کو رس کی جان کہا۔ ان کے مطابق خارجی زیب و زینت ہونے کے سبب صنائع بدائع صرف صنائع بدائع ہیں۔ اسی طرح وصف' باطنی حسن کی مثال میں صرف وصف ہے اور اس طرح صنائع بدائع اور وصف کلام کی جان نہیں ہو سکتے۔ ہاں کلام کی جان اگر کوئی عنصر ہے تو وہ رس آمیز موزونیت ہے۔ اس طرح اسلوبیات کے نقطۂ نظر سے موزونیت کی اہمیت کو یوں اجاگر کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ موزونیت سے متعلق نظریہ کی بنیاد عوامی نظام ہے۔ عوامی نظام کی حدود میں معاشرتی نیز ثقافتی عناصر' روایات' لسانی تفاعل' شعری روایات وغیرہ کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ عوام کے ظاہری افعال اور عوام کی باطنی ہلچل یعنی عوامی ذہن یہ دونوں ہی ایک مخصوص نظام کے تابع ہیں۔ شاعری ان دونوں کا تعاقب کرتی ہے۔ یہ تعاقب ایک طرف حقائق کی عکاسی کرتا ہے تو دوسری طرف ممکنات کی بوقلمونی بھی کرتا ہے۔ معلوم ہوا کہ ادب اور شعر اگر نظام میں شکست و ریخت پیدا کرتے ہیں تو دوسری طرف یہ شکست و ریخت کو منظم رکھنے میں بھی کوشاں رہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ موزونیت ایک طرح سے حسنِ شاعری کی تخلیق کے نظام کی شکل ہے۔

۲۔ موزونیت کے نظریہ کے مطابق یہ نظام ایک طرف مواد اور اظہار دونوں کا الگ الگ نظام ہے اور دوسری طرف یہ دونوں کا ایک مشترکہ نظام بھی ہے۔ جہاں تک موضوع اور مواد کا تعلق ہے اس کے تمام اجزا میں توازن رہنا چاہیے۔ ہمیں معلوم ہے کہ آچاریہ شیمیندر 'خیال' (विचार) عنصر (तत्व) کیفیت آمیز انبساط (रस) وغیرہ کو موزونیت کی اقسام مانتے ہوئے انھیں اس موضوع اور مواد کا نمائندہ مانتے ہیں۔ باقی اقسام کو وہ اظہار کی نمائندہ موزونیت مانتے ہیں جن میں چند ایسی ہیں جو لسانیاتی تجربہ سے بھی تعلق رکھتی ہیں۔ مثلاً فعل' جنس' صفت' جملہ' سابقہ اور لاحقہ وغیرہ۔ معلوم ہوا کہ موزونیت' لسانیات کے

ساتھ ساتھ شعر و ادب سے تعلق رکھتی ہے اور یہ یعنی موزونیت مواد اور اظہار کے ساتھ ساتھ ان دونوں کے باہمی تعلق پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ موزونیت کا تصور اسلوب میں اجزائے شاعری کے انتخاب اور ان کے اتصال دونوں سے تعلق رکھتا ہے۔

۳۔ النکار (صنائع بدائع) گُن (وصف) ریت (اسلوب) دھُوَنِ (صوت) وکروکت (پیچیدہ اظہار) وغیرہ دبستانوں کے بعد ہی اَوچتیہ (موزونیت) کو فروغ حاصل ہوا۔ اور اسے منظم طریقے سے پیش کیا گیا۔ سبب یہ تھا کہ اس دبستان سے قبل کے دبستانوں سے متعلق مواد پہلے سے ہی موجود تھا جس کی روشنی میں موزونیت کے دبستان کو تیار ہونے کا موقع ملا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ تخلیقی ادب ہمیشہ تازگی کی تلاش میں رہتا ہے۔ اس لیے کوئی ضروری نہیں ہے کہ پہلے سے بنائے گئے اصولوں کی روشنی میں ہی شعر و ادب تخلیق کیا جائے۔ بعض شعرا اور ادبا میں ایسی صلاحیت ہوتی ہے کہ آچاریوں یعنی علماء شعریات کے بنائے ہوئے اصولوں کو نظر انداز کرتے ہوئے بھی وقیع تخلیقات خلق کر سکتے ہیں۔ نتیجتہً ان کے ہم عصر اور بعد کے علماء شعریات کو بھی پہلے سے بنائے گئے شعریاتی اصولوں میں تبدیلی کرنا پڑتی ہے۔ یہ صورت حال آچاریہ بھامہ اور ان کے بعد کے آچاریوں کے سامنے بھی آئی اور انھیں عیب کو وصف اور وصف کو عیب ماننا پڑا۔ ظاہر ہوا کہ ایسے حالات میں موزونیت کا تصور بھی جامد نہیں رہ سکتا اور ایسے بھی حالات کے تحت خود کو تبدیل کرنا پڑتا ہے۔ کیوں کہ اس کے پیش نظر صرف ایک ہی مقصد ہوتا ہے کہ صاحب ذوق کو کس طرح انبساط حاصل ہو۔

۴۔ موزونیت کے تصور کی بنیاد پر ہی آچاریہ بھرت نے میلانات (प्रवृत्तियाँ) کی تقسیم کی۔ 'رس' کی موزونیت کی اساس پر ہی صنائع بدائع، اوصاف، ساخت اور اسلوب وغیرہ کی تقسیم ہوئی۔ مرکزی کردار اور مناظر (विभाव) اثرات (अनुभाव) اور منقلبات (संचारी) کی تقسیم اور ان کے درمیان باہمی توازن کا تصور بھی موزونیت کے زیر اثر ہوا۔ ظاہر ہوا کہ موزونیت کی موجودگی ہر دبستان شعریات میں

اہمیت کی حامل رہی ہے۔ اسی لیے تخلیق، خالق، گروہ، قوم، تہذیب اور اسالیب کی زمانی تشریح اور محاسبے میں موزونیت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ اسلوب اور موزونیت میں بہت گہرا تعلق ہے۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ اسلوب اور پیچیدہ اظہار (وکرووکتی) میں کیا تعلق ہے؟ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات کے سبھی دبستان، لسانیاتی غور وفکر کی زمین پر نمو پذیر ہوئے۔ لیکن ان سب میں سب سے زیادہ لسانیاتی تجزیہ، وکرووکت دبستان میں ہوا۔ ظاہر ہے کہ جدید لسانیات کے حوالے سے پیچیدہ اظہار کی بڑی اہمیت ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ لسانیات اور اسلوب کے درمیان بھی ایک گہرا تعلق ہے۔ اس لیے پیچیدہ اظہار اور اسلوب کے درمیان جو تعلق ہے اس پر یوں اظہار خیال کیا جا رہا ہے۔

۱۔ آچاریہ کنتک نے علاماتِ شاعری میں، شاعر اور اس کے شعری عمل (कवि—व्यापार) شعری تخلیق اور صاحب ذوق تینوں کو ایک ساتھ لے کر اپنی وسیع النظری کا ثبوت دیا۔ اور بتایا کہ اسلوب کا مطالعہ، تخلیق کار، تخلیقی نظام اور صاحب ذوق تینوں کو سامنے رکھتے ہوئے کیا جانا چاہیے۔ ان تینوں میں سے کسی ایک کا بھی تجزیہ اگر چھوٹ گیا تو انصاف پر ضرب لگ جاتی ہے۔ کنتک فرماتے ہیں کہ شاعری، شاعر کا عمل ہے۔ شاعر کی صلاحیت ہی شاعری کی علت (हेतु) ہے۔ صلاحیت کے لمس سے حرف، لفظ، جملہ، سیاق وسباق اور منظم شاعری، وغیرہ سبھی میں تازگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شاعر کا سارا عمل اور فن اس کی صلاحیت کے سہارے ہی زندہ رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ شاعر کی تعلیم، مطالعہ اور اس کی شعری مشق بھی اس کی صلاحیت کے زیر اثر ہی بالید گی پاتی ہیں۔ شاعر کی شعری صلاحیت ہی شاعر کے مزاج کا تعین کرتی ہے۔ شاعر کے مزاج کے مطابق ہی اس کے اسلوب کا بھی تعین ہوتا ہے۔ کنتک فرماتے ہیں کہ شاعروں کے مزاج لاتعداد ہوتے ہیں۔ اس لیے اس حقیقت کے پیش نظر اسالیب کا لاتعداد ہونا بھی لازمی ہے، مگر ان کو بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے کنتک نے صرف تین پیرایہ ہائے اظہار یا اسالیب پر اظہار خیال کیا ہے۔ اول لطیف (सुकुमार)

دویم حیرت ناک (विचित्र) اور میانہ (मध्यम) . اس کے پیش نظر کنتک یہ مانتے ہیں کہ اسلوب کی تخلیق، اس کی خوبصورتی اور اس کی تازگی، شاعر کی تازگی خیز صلاحیت (नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा) پر ہی منحصر ہے۔ کنتک کہتے ہیں کہ "روز ادل سے بہترین شاعروں نے حقیقت کا عرفان حاصل کیا ہے۔ لیکن حسنِ کلام کی مہر ابھی تک ٹوٹی نہیں ہے"۔

(وکرو کتِ جیوتم ۱/۴)

ظاہر ہے کہ کنتک کے نظریات میں اسلوب اور صلاحیت یا شخص اور اسلوب کی یگانگت واضح طور پر موجود ہے۔ اس سے یہ صاف ہوجاتا ہے کہ اسلوب اور شخص دونوں ایک ہی ہیں۔

۲۔ کنتک فرماتے ہیں کہ لفظ اور معنی دونوں کی مساوی موجودگی کو ہی شاعری کہتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ ویدوں کی طرح شاعری میں نہ تو صرف لفظ کی اہمیت ہوتی ہے اور نہ دوسرے مذہبی علوم یعنی شاستروں کی طرح صرف معنی کی اہمیت ہوتی ہے۔ شاعری میں لفظ اور معنی دونوں یکجائی طور پر شاعری ہوتے ہیں۔ ادب کی تعریف کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ "لفظ اور معنی میں باہمی مقابلہ آرائی کا ہم وزن جذبہ (परस्पर—स्पर्द्धिता—समभाव) موجود رہنا چاہیے۔ دونوں میں کسی کی بھی نہ تو کمی رہنی چاہیے اور نہ ہی زیادتی رہنی چاہیے"۔

(وکرو کتِ جیوتم ۱/۱۷)

وہ ادب کو لفظ اور معنی تو مانتے ہی ہیں لیکن زبان کے کثیر الجہتی تجزیے کو بھی بہت اہمیت دیتے ہیں۔ مثلاً لفظ کی تشریح صرف و نحو (دیاکرن) میں، جملے کی توضیحات میمانسہ میں اور براہ راست ثبوتوں کی تشریحات نیائے شاستر میں ملتی ہیں۔ لیکن جہاں تک ادب میں زبان کی تشریح کا تعلق ہے لفظ اور معنی دونوں ایک ساتھ رہتے ہوئے مساوی اہمیت اور کردار کے حامل ہوتے ہیں۔ لفظ اور معنی کی یہ باہمی اور مساوی موجودگی صاحب ذوق کو انبساط بخشنے والی (सहृदयाहलादकारिणी) ہوتی ہے، جس کا سبب پیچیدہ اظہار ہے۔ لفظ اور معنی کا پیچیدہ اتصال (वक्र—संयोजन)

ہی نشاط آفریں شاعری (आह्लादक–काव्य) کی تخلیق کرتا ہے۔

پیچیدہ کلام کی تشریح، اسلوب کی تشریح سے بہت قریب ہے۔ کیوں کہ کنتک نے آنند وردھن کی طرح اپنے نظریات کو لسانی عناصر کی بنیاد پر پیش کیا ہے؛ جو کہ سائنسی اور عملی ہے۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ کنتک آنند وردھن کی بہ نسبت زیادہ سائنسی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں۔ جہاں آنند وردھن کی تشریح صوت، مجازی معنی کے باطنی تصور پر منحصر ہے، وہیں کنتک کے پیچیدہ کلام کی تشریح، شعری تخلیق کے لسانی اجزا میں ہر سطح پر موجود اور ممکن تخلیقی حسن کو ظاہر کرتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ کنتک زبان کی کسی بھی سطح اور جزو پر حسن کے متلاشی نظر آتے ہیں۔ لسانی ساختیات کا یہ مطالعہ جدید لسانیات سے بڑے طمطراق سے آنکھیں ملا رہا ہے۔

۳۔ کنتک نے شاعری کی علامتوں میں تیسری علامت صاحب ذوق یا اہل دل کی نشاط انگیزی بتائی ہے۔ ہم عرض کر چکے ہیں کہ شعری تخلیق کے لیے جہاں کنتک فطری صلاحیتوں کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ وہیں مقاصد شاعری کے لیے صاحب دل کیلیے نشاط کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ "شاعری کے آب حیات کا رس شاعری کی فہم رکھنے والوں یعنی صاحبان ذوق کے قلب میں بے مثل طلسم کی تخلیق کرتا ہے۔"

(وکرو کتِ جیوتم ۵/۱)

ظاہر ہے کہ کنتک نے پیچیدہ اظہار کی جو تشریحات پیش کی ہیں وہ بہت وسعت رکھتی ہیں کیوں کہ یہ تشریحات تخلیق کار، تخلیق اور صاحب ذوق، تینوں کی اہمیت پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ اسلوب کے خالق اور نقاد دونوں ہی صاحبِ ذوق کے معیار پر اسلوب سے تعلق قائم کرتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ اسلوب کے تجزیہ کے دوران صاحبِ ذوق کے معیارِ فہم کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کنتک اس نکتے کو بخوبی سمجھتے تھے اس لیے انھوں نے اپنے نظریات میں اسے بہت اہمیت دی۔

۴۔ کنتک یہ مانتے ہیں کہ صنائع بدائع اور کلام دونوں الگ الگ نہیں ہیں۔ وہ ملتے ہیں کہ شاعری میں صنائع بدائع کو جوڑا نہیں جاتا۔ ٹھیک اسی طرح

صنائع بدائع کے بغیر بھی شعریت کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ کلام میں لفظیات کا انتخاب اس طرح کیا جاتا ہے کہ صنائع بدائع خود بخود آموجود ہوتے ہیں۔ کنتک یہ بھی مانتے ہیں کہ فطری احساس اور مجازی قوت دونوں الگ الگ نہیں ہیں بلکہ دونوں باہمی طور پر مربوط ہیں۔ اس لیے مجازی معنی کو چھوٹے چھوٹے اجزاء میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح کنتک کا خیال ہے کہ اسلوب، بنیادی طور پر خود مکتفی، مکمل، مخصوص اور غیر منقسم ہوتا ہے، لیکن جس طرح صرف ونحو میں جملے کے اندر الفاظ اور الفاظ کے اندر حروف کا الگ وجود نہیں ہوتا لیکن صرف ونحو کے سمجھنے کے لیے جملے کے اندر لفظ اور لفظ کے اندر حروف کا الگ الگ تجزیہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اسی طرح شعریات میں بھی اسلوب کو حرف، لفظ، جملہ اور سیاق وسباق وغیرہ کے اندر پرکھا جاتا ہے۔

۵۔ کنتک کے مطابق پیچیدہ کلام (वक्रोक्ति) سے مراد ہے ویدگدھ بھنگی بھڑت[۶] (वैदगध्यभंगी भणिति) ۔ بھڑت کا مطلب ہے کلام۔ یہ کلام اتنی وسعت رکھتا ہے کہ یہ حرف سے لے کر منظم شاعری (قصیدہ، مثنوی، مسدس وغیرہ کو اس زمرہ میں ایک حد تک لے سکتے ہیں) تک اپنا اثر رکھتا ہے۔ اس لیے کلام (भणिति) کی ساخت صرف لسانی اجزاء کے اتصال تک محدود نہیں ہے بلکہ یہ جملے سے باہر سیاق وسباق اور منظم شاعری تک اپنے اثرات مرتب کرتا ہے۔ ویدگدھ (वैदग्ध्य) سے مراد ہے حیرت ناکی یا پیچیدگی۔ بھنگی سے مراد ہے پیچیدہ یعنی حیرتناک پیچیدہ کلام (वैदगध्यभंगी भणिति) حرف سے لے کر منظم شاعری تک موجود رہتا ہے۔ معلوم ہوا کہ کنتک نے اسلوب کا جو سائنسی تجزیہ پیش کیا وہ زبان اور زبان سے باہر کے عناصر یعنی سیاق وسباق وغیرہ سے بھی تعلق رکھتا ہے۔

۶۔ کنتک نے پیرایۂ اظہار کے بارے میں جو اپنا تصور پیش کیا تھا اس سے بھی ان کے اسلوبیاتی نظریہ پر روشنی پڑتی ہے۔ انھوں نے خصوصی طور پر دو پیرایۂ اظہار کا نام لیا ہے اول لطیف (सुकुमार) دوئم حیرتناک (विचित्र) اور ان دونوں کی بنیاد ہے شاعر کا مزاج۔ انھوں نے اسلوب کی بنیاد علاقہ کو نہیں مانا ہے۔

(ہمارے یہاں بھی لکھنوی، دہلوی اور حیدر آبادی اردو کی لایعنی تقسیمیں کی جاتی رہی ہیں) اس سے ثابت ہوتا ہے کہ کنتک بہت ہی بیدار مغز عالم تھے۔ دونوں پیرا ہائے اظہار میں کنتک لطیف پیرایہ (सुकुमार मार्ग) میں سوبھاوکت (स्वभावोक्ति) یعنی کلامِ سادہ کو اہمیت دیتے ہیں جب کہ حیرتناک (विचित्र) پیرایہ میں وہ پیچیدہ کلامی کو اہمیت دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں فطری طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ جب کنتک سادہ بیانی کو بھی اہمیت دیتے ہیں تو ان کا یہ کہنا کہ پیچیدہ اظہار ہی روحِ شاعری ہے، شبہ پیدا کرتا ہے۔ دراصل اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ کنتک نے اپنے پیچیدہ اظہار کے نظریہ کو دو حوالوں سے پیش کیا ہے۔ پہلا حوالہ وہ معیار ہے جس کے تعلق سے وہ شاعری کی باطنی ساخت کو عام گفتگو سے الگ محسوس کرانا چاہتے ہیں۔ یہ معیار شاعرانہ فنکاری کے فطری اظہار سے تعلق رکھتا ہے۔ جبکہ پیچیدہ اظہار دوسرا معیار ہے جس میں حیرتناک فنکاری کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ کنتک نے پیرا ہائے اظہار کے ذریعہ ایک طرف تو عام گفتگو سے رشتہ استوار کیا تو دوسری طرف شاعرانہ اظہار کے پیچیدہ فن سے بھی تعلق قائم کیا۔

۷۔ کنتک فرماتے ہیں کہ پیرایۂ اظہار (काव्य–मार्ग) میں لفظ سے مراد صرف اس مخصوص لفظ سے ہے جو اپنے مختلف مترادفات کے ہوتے ہوئے بھی مخصوص شکل میں معنی کو روشن کرنے کے لیے شاعری میں استعمال ہوتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ زبان میں ایسے کئی الفاظ ہوتے ہیں جو ایک معنی کو اپنے اپنے تناظر میں ظاہر کرتے ہیں۔ شاعر ان کئی الفاظ میں سے صرف اس لفظ کو منتخب کرتا ہے جو شاعر کے متوقع معنی کو زیادہ پر اثر طریقے سے ظاہر کر سکتا ہے۔ (مثلاً اردو میں انیس کی مشہور مثال لفظ شبنم اور اوس کے استعمال کے بارے میں پیش کی جا چکی ہے) شاعری اور شعریات کے حوالے سے اس مخصوص لفظ کا ہی مطالعہ کیا جاتا ہے کیوں کہ اس مخصوص لفظ کا انتخاب شاعر اپنے وجدان کے ذریعہ اس طرح کرتا ہے کہ صاحبِ دل یا اہلِ ذوق کے باطن میں انبساط کی لہریں موجزن ہونے لگتی ہیں معلوم یہ ہوا کہ

شے کی مختلف خصوصیات میں سے کس خصوصیت کو ظاہر کرنے سے انبساط نمو پذیر ہو سکتا ہے، اس کا ادراک اور انتخاب شاعر یا تخلیق کار کو ہی کرنا پڑتا ہے۔ اس عمل سے ہی شعری تفاعل کی پیچیدگی بھی ظاہر ہو جاتی ہے۔ اس طرح اسلوب کا انتخاب مخصوص لفظیات کے انتخاب پر منحصر ہوتا ہے۔ یہ انتخاب شاعر کے ذریعہ اپنی فطری صلاحیت کے سبب ہوتا ہے۔ جیسے صاحب دل اپنی فطری صلاحیت کے سبب فوراً پہچان لیتا ہے۔

۸۔ کنتک نے نہ صرف یہ کہ اسلوبیات کے تعلق سے اپنے نظریات پیش کیے بلکہ ان کی بنیاد پر انھوں نے عملی تنقید بھی پیش کی۔ اور اسی لیے انھوں نے لفظ، حرف اور جملے کی ساخت میں بھی پیچیدہ کلامی کے حسن کو منور کیا ساتھ ہی سیاق وسباق اور منظم شاعری میں بھی اسے منور کیا۔ اسلیے جدید اسلوبیات کے حوالے سے بھی کنتک کے اسلوبیاتی نظریات کی بہت بڑی اہمیت ہے۔

اب ہم یہ دیکھیں گے کہ نظریۂ صوت (دھونِ سدھانت) اور اسلوبیات میں کیا تعلق ہے؟ اس سلسلے میں ہم حسب ذیل نکات کے ذریعہ روشنی ڈالیں گے۔

۱۔ ہم جانتے ہیں کہ آنند وردھن کا نظریہ لفظ اور معنی کے اس اتصال کی تشریح کرتا ہے جو مجازی معنی کو جنم دیتا ہے۔ مجازی معنی کے ادراک کا تعلق صاحبِ ذوق سے ہے اس لیے نظریۂ صوت میں تخلیق، شاعر اور صاحبِ ذوق تینوں کو اہمیت دی گئی ہے۔ آنند وردھن نے دھونِ کی کئی اقسام بتائی ہیں، مگر اس میں بہترین دھونِ، رس دھونِ کو مانا ہے۔ ان کا نظریۂ صوت صاحبِ ذوق کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے شعری تخلیق اور صاحب ذوق پر تخلیق کے تاثر کے تعلق سے جو تشریحات پیش کی ہیں وہ بہت اہم ہیں معلوم ہوا کہ نظریۂ صوت، موضوعی اور معروضی دونوں نقطۂ نظر رکھتا ہے، جو کہ اسلوب کے نظریہ کی طرح ہے۔

۲۔ آنند وردھن کا نظریۂ صوت، صرف ونحو کے علماء کے نظریۂ سپھوٹ کی بنیاد پر نمو پذیر ہوا۔ سپھوٹ نظریہ، لفظ سے حاصل ہونے والے معانی کے تفاعل کی تشریح کرتا ہے۔ اسی بنیاد پر نظریۂ صوت لغوی معنی سے مجازی معنی تک کے تفاعل پر

روشنی ڈالتا ہے ۔مجازی معنی کا تفاعل ہی نظریۂ صوت کا میدانِ عمل ہے ۔معلوم ہوا کہ اس زاویے سے نظریۂ صوت' اسلوبیات کی بھی تشریح کرتا ہے ۔نظریۂ صوت ایک طرف اپنا تعلق صرف و نحو سے بہت مضبوط رکھتا ہے (ظاہر ہوا کہ یہ نظریہ لسانیات سے بھی بہت قریب ہے) دوسری اہم بات ہے کہ نظریۂ صوت' صرف و نحو کو بنیاد بنا کر اپنی تشریحات تو پیش کرتا ہے مگر آگے بڑھ کر دہ صرف و نحو کو پیچھے چھوڑتا ہوا لفظ کے مجازی معنی تک پہنچ جاتا ہے ۔ظاہر ہوا کہ مجازی معنی کی تلاش میں یہ نظریہ لسانی حسن آفرینی کی بھی تشریح کرتا ہے ۔اس طرح نظریۂ صوت لسانی جمالیات کو بھی اپنی گرفت میں لے لیتا ہے ۔

۳ ۔نظریۂ صوت کی لازمی شرط' لفظ کا مجازی معنی ہے ۔اس لیے آنندوردھن نے لفظ' معنی' صنائع بدائع' وصف اور ساخت وغیرہ سبھی کی تشریحات ان کے باہمی وجود کی موجودگی اور ان کے باہمی اشتراک کے حوالے سے پیش کی ۔یہ سبھی عناصر اسلوب کے ہی اجزاء ہیں۔ لیکن ان اجزاء کی موجودگی تبھی کامیاب کہی جائے گی جب ان سے کیفیت آمیز انبساط نمو پذیر ہو رہا ہو ۔اس لیے آنندوردھن یہ مانتے ہیں کہ اسلوب کی روح تو اس میں موجود مجازی معنی ہے ۔

۴ ۔آنندوردھن نے اسلوب کے بہترین ہونے کی شرط مجازی معنی کی مخصوص موجودگی کو مانا ہے ۔معلوم ہوا کہ کوئی شعر اس لیے مخصوص ہو پاتا ہے جب کہ اس میں مجازی معنی مخصوص طریقے سے موجود ہوتا ہے ۔آنندوردھن لغوی معنی کی بہ نسبت مجازی معنی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور اس بنیاد پر مجازی معنی سے خالی شاعری کو وہ چترکاویہ (تمثال شاعری) کہہ کر اسکو کوئی اہمیت نہیں دیتے ۔

۵ ۔نظریۂ صوت کے پیش رو نظریات' اسلوب کی فطرت کے حوالے سے اس کے اجزاء کی یگانگت پر خیال آرائی کرتے رہے ۔مغرب میں بھی یہی تصور جاری رہا ہے ۔مگر آنندوردھن کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسلوب کے مختلف اجزاء کی باہم متوازن موجودگی کو ہی اہمیت نہیں دی بلکہ ان عناصر کی مشترک متوازن موجودگی سے بھی الگ اسلوب کی مجموعی دلآویزی پر بھی اپنی رائے کا اظہار کیا اور کہا کہ جس طرح خوبصورت عورت کے

بدن کا ہر عضو خوبصورت ہوتا ہے اور ہر عضو کی خوبصورتی سے اس کے بدن کی خوبصورتی ہے ۔اسی طرح شاعری کے سبھی اجزاء کے خوبصورت ہونے سے شاعری خوبصورت تو ہوتی ہے ہی مگر اس کے علاوہ بھی جس طرح خوبصورت عورت کے خوبصورت جسم سے الگ بھی ایک مجموعی دلآویزی اس کے پورے جسم سے پھوٹتی رہتی ہے اسی طرح خوبصورت اور جمال آفریں شاعری کی بھی ایک مجموعی خوبصورتی ہوتی ہے جو مجموعی طور پر پورے شعر سے جھلکتی رہتی ہے ۔

۶۔ آنند وردھن' اسلوب میں لفظیات کا انتخاب اور لفظیات کی ترتیب کو بہت اہمیت دیتے ہیں جو تخلیق کار لفظوں کے انتخاب اور ان کی ترتیب میں بہت مشاق ہوتا ہے ۔اسکا اسلوب اتنا ہی شاندار اور جمال آفریں ہوتا ہے ۔

۷۔ آنند وردھن' جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے' شاعر کی فطری صلاحیت کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں ۔یہ فطری صلاحیت ہی ہے جو اسلوب کا تعین کرتی ہے ۔اور فطری صلاحیت ہی اسلوب میں تازگی اور تنوع بھی پیدا کرتی ہے؛ کیوں کہ فطری صلاحیت' اظہارِ نو (नव–नव–उन्मेष) کی ماں ہے ۔اور یہی نئے نئے تخیل کی تخلیق میں اپنا کردار نبھاتی ہے ۔یہی وجہ ہے کہ ہر معتبر شاعر کا اپنا اسلوب ہوتا ہے ۔کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ہی معتبر شاعر بعض اوقات کئی اسالیب میں اپنی بات کہتا ہے ۔

۸۔ دھون نظریہ میں مجازی معنی کو بہت اہمیت دی گئی ہے ۔آچاریہ ممٹ نے مجازی معنی (व्यंग्यार्थ) کی تشریح دس حوالوں سے کی ہے ۔ یہ ہیں ۔مقرر (वक्ता) لغوی (वाच्य) (वाक्य) جملہ (काकु) صوتی عیب (बोद्धव्य) صاحب دل (अन्यसन्निधि) دوسروں کی موجودگی (प्रस्ताव) تجویز مکان देश زمان (काल) اور کوشش (चेष्टा) وغیرہ ۔یہ سبھی معنیٰ شعر کے حوالے ہیں ۔یہ حوالے اسلوب کی تشریح میں بہت اہم ہیں کیوں کہ ان کو نظر انداز کرنے سے شعر کا معنی حاصل نہیں ہو سکتا ۔

۹۔ آنند وردھن اسالیب کو جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے لاتعداد مانتے ہیں وہ شاعرانہ

صلاحیت کے ضمن میں اسالیب کی لاتعدادیت کے قائل ہیں ہی اس کے ساتھ ہی حالات، زمان و مکان اور لسانی تفریق کے حوالے سے بھی اسالیب کو لاتعداد مانتے ہیں۔ وہ صنائع بدائع کو بھی لاتعداد مانتے ہیں۔ اس طرح وہ اسالیب کو لاتعداد مانتے ہیں۔

اوپر جو تجزیہ پیش کیا گیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ڈھون نظریہ، اسلوب (रीति) سے بہت گہرا تعلق رکھتا ہے۔ آچاریہ ابھنو گپت اور آچاریہ ممٹ نے نظریہ صوت کو جو وسعت دلائی اس کے ضمن میں یہ تعلق اور بھی گہرا ہو گیا۔

اوپر ریت یعنی اسلوب اور دوسرے شعریاتی نظریات کے درمیان تعلق کے بارے میں اظہار خیال کیا گیا۔ اس کی روشنی میں خلاصے کی شکل میں اسلوبیات کے بارے میں جو تصورات ابھرتے ہیں ان کے بارے میں حسب ذیل نکات ہمارے سامنے آتے ہیں۔

۱۔ سنسکرت شعریات میں اسلوبیات کے خیالات رگ وید سے لے کر پنڈت راج جگناتھ تک پھیلے ہوئے ہیں اس وسیع عہد میں رگ وید نے عام شعری تخلیق کے بارے میں، بھرت نے ڈرامے کے بارے میں اور آچاریہ بھامہ نے شاعری کے حوالے سے دوبارہ عام شعری تخلیقات کے بارے میں اپنے نظریات پیش کیے۔ ان آچاریوں کے تصورات کے ساتھ ہی ساتھ سنسکرت ادب کی فکر میں پاڑن (पाणिनि) اور بھرتری ہری (भर्तृहरि) کے نظریات اپنی بالیدہ اور دقیق شکل میں داخل ہوئے۔ دوسری طرف فلسفے کے میدان میں میمانسا، سانکھیہ، اَدویت وغیرہ فلسفے نمو پذیر ہوئے۔ نتیجتاً اسلوبیات پر سنسکرت صرف و نحو اور سنسکرت فلسفے کے اثرات مرتب ہوئے۔ ساتھ ہی قدیم فلسفے نے بھی ان پر اپنے اثرات ڈالے۔

۲۔ سنسکرت اسلوبیات میں ایک شعری حلقے (काव्य—वृत्त) کا بھی تصور ملتا ہے۔ جس کے بارے میں ہم اوپر عرض کر چکے ہیں۔ اس شعری حلقہ کے تین حصّے ہیں۔ شاعر، تخلیق اور صاحب ذوق۔ النکار اور ریت (صنائع بدائع اور اسلوب) نے تخلیقی پہلو پر، رس نظریہ نے صاحبِ ذوق پر اور دھوَن، دکرکتِ نیز اَوچتیہ نے تینوں عناصر کے توازن پر زور دیا۔ لیکن یہ حقیقت ہے ان سبھی تصورات نے اسلوبیات کو بالیدگی عطا کی۔

۳۔ سنسکرت شعریات میں اسلوبیات پر جو افکار ملتے ہیں وہ سائنسی انداز

اس لیے رکھتے ہیں کیوں کہ ان پر پاڑنِ کی اشٹا دھیائی (अष्टाध्यायी) اور بھرترہرکی واکیہ پدیہ (वाक्यपदीय) کے اثرات ہیں۔ سنسکرت شعریات کا تشریحی نظام اور اس کی فکر سنسکرت صرف و نحو کی آغوش میں ہی ارتقا پذیر ہوئی۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ بھرتریہرِ کے فکری نظام کے سائے تلے ہی دھونیا لوک اور وکرو کتِ جیوتم کی تخلیق ہوئی۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ کنتک کے بعد فکری سرچشمے کا یہ انداز سوکھ گیا۔ ظاہر ہوا کہ سنسکرت شعریات کی بنیاد سنسکرت صرف و نحو رہی ہے۔

۴۔ سنسکرت میں موجود اسلوبیات جملہ اور جملے سے باہر دونوں معیارات پر کی گئی تشریحات سے بھرے ہوئے ہیں۔ النکار، ریتِ اور وصف (گُن) وغیرہ تو جملے سے متعلق تصورات ہیں۔ لیکن وکرو کتِ، دھونِ، اوچتیہ وغیرہ جملے سے باہر کی کائنات کا تجزیہ کرتے ہیں۔

۵۔ سنسکرت اسلوبیات میں زبان اور محسوسات کے تعلق کا بہت باریک بینی سے تجزیہ کیا گیا ہے۔ اسی لیے جذبات کے مطابق ہی حرف، لفظ، جملہ، صنائع بدائع وصف، اسلوب اور ساخت وغیرہ کے اتصال پر خیال آرائیاں کی گئی ہیں۔ ایک طرف تو اس میں شاعرانہ تجربات کی تقسیم صنائع بدائع، جذبہ اور رس (अलंकार वस्तु एवं रस) کے روپ میں کی گئی ہے تو دوسری طرف لسانی عناصر وصف اور پیرایۂ اظہار کی بھی تقسیم کی گئی ہے۔ اس طرح قدیم آچاریوں نے لسانی نمونوں اور جذبے سے متعلق نمونوں کو تقسیم کرتے ہوئے ان کے باہمی ربط کے بارے میں جو کارنامے انجام دیے ان تک جدید لسانیات اب جا کر غور و فکر کر رہی ہے۔

۶۔ اگر غور کریں تو ہم پائیں گے کہ سنسکرت اسلوبیات میں لفظ اور معنی کی باہمی متوازن موجودگی (सहितता) پیچیدہ اظہار (भंगीभणिति) کی شعلگی (विदग्धता) مجازی معنی (प्रतीयमान अर्थ) کا تصور اور مرکزی کردار، مناظر وغیرہ (विभावादि) کے اتصال (संयोग) سے رس کی نمو پذیری (निष्पत्ति) کے تصورات براہ راست یا بالواسطہ عام زبان اور ادبی زبان کے فرق کو نمایاں کرتے ہیں۔

۷۔ سنسکرت اسلوبیات میں سیاق وسباق کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ معنی کی صوتی فطرت اور صاحب ذوق کی نشاط انگیزی وغیرہ سیاق وسباق کی موجودگی میں ہی معطر ہو پاتی ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اہل دل یا صاحب ذوق (सहृदय) اپنے ذاتی اور معاشرتی ماحول کی آغوش میں رہتے ہوئے ہی معنی کو اخذ کر پاتا ہے۔ اس کا ذوق اپنے ماحول اور حوالے کی فطرت کے لحاظ سے ہی معنی کو قبول کر پاتا ہے۔ اس لیے اسلوب (रीति) کا تصور صاحب ذوق کے ماحول کی روشنی میں نور آفریں ہوتا ہے۔

۸۔ ہم جانتے ہیں کہ سنسکرت شعریات میں شاعری کی علتوں میں فطری صلاحیت (प्रतिभा) اور اسی کے مطابق مہارت (व्युत्पत्ति) اور مشق (अभ्यास) وغیرہ کا تصور تخلیق کار اور اسلوب کے درمیان تعلق پر روشنی ڈالتا ہے۔ یہاں شاعری کو کلی طور پر شاعر کا عمل مانا گیا ہے۔ سنسکرت شعریات میں اسی لیے شاعر کے مزاج کے مطابق ہی شعری پیرایوں کی تقسیم بھی کی گئی ہے۔ چونکہ شاعروں کی فطرت لاتعداد ہے۔ اسی لیے صنائع بدائع، اوصاف اور پیرایوں (अलंकार, गुण एवं मार्ग) نیز مجازی معانی کو بھی لاتعداد مانا گیا ہے۔ اس لیے شاعر کی شخصیت اور اسلوب میں کوئی فرق نہیں مانا گیا ہے۔

۹۔ سنسکرت اسلوبیات میں کسی مخصوص تخلیق یا مخصوص شاعر کے اسلوب پر توجہ نہیں دی گئی ہے؛ بلکہ پورے ادب میں موجود اسلوبیاتی عناصر کی بنیاد پر ایک مکمل نظریہ پیش کیا گیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس نظریہ کو مختلف زاویوں سے غور و فکر کے ذریعہ کافی بالیدگی عطا کی گئی مگر اس کی عملی تنقید نہیں پیش کی گئی (ہمارے یہاں اردو میں بھی مغربی تنقیدی نظریات کے اصولوں پر خوب خوب لکھا جاتا رہا ہے مگر ان کا اطلاق ہماری اردو تخلیقات پر کہاں کہاں اور کیسے ہوا ہے اس کی عملی تنقید بہت کم پیش کی گئی ہے) بہر حال اگر دیکھا جائے تو قدیم ہندستانی فکر نے زیادہ تر تمام علوم میں نظریات اور اصولوں کے تجزیہ اور ان کی بالیدگی میں ہی اپنی ذہانتیں صرف کی ہیں۔ لیکن جہاں جہاں چند مفکروں نے شرحوں میں اپنی فکرِ رسا کے جوہر دکھائے ہیں، وہاں انھوں نے عملی تنقید کے بہترین نمونے پیش کیے ہیں مثلاً ابھنو گپت نے اپنی شرحوں میں یہ کام بخوبی اور کارنامے کی شکل میں انجام دیا ہے۔

اس طرح ظاہر ہوا کہ ریت (रीति) یا اسلوب کا نظریہ اپنے آپ میں ایک وسیع تناظر رکھتا ہے اور اس لحاظ سے جدید اسلوبیات کے تمام نظریات کے اجزائے ترکیبی سنسکرت اسلوبیات میں مل جاتے ہیں۔

حواشی:

(۱) بھارتیہ کاویہ چنتن میں شبد — ڈاکٹر امرناتھ سنہا ص ۹۰

(۲) ودربھ' قدیم ہندستان کا علاقہ تھا جسے ہمارے زمانے میں برار کہا جاتا ہے۔

(۳) پنچال' یہ علاقہ گنگا' جمنا کے دوآب کا حصہ تھا۔ مہابھارت کے زمانے میں یہاں کا راجہ درپد تھا' جس کی بیٹی دروپدی' پانڈوؤں کو بیاہی گئی تھی۔ اس زمانے میں یہ علاقہ چمبل کے کنارے سے شمال میں گنگا دوار تک پھیلا ہوا تھا۔ (۴) لاٹ' یہ علاقہ نربدا ندی کے مغرب میں پھیلا ہوا تھا' غالباً اس علاقے میں بھڑوچ' بڑودا اور احمد آباد وغیرہ شامل تھے۔ (۵) گوڑ' یہ علاقہ شمالی بنگال میں تھا۔

(۶) وکرو کتِ جیوتم - ۱/۱۰



دُھوَنِ (ध्वनि)

[نظریۂ صوت]

سنسکرت شعریات میں نظریۂ صوت (ध्वनि–सिद्धांत) کو باقاعدہ پیش کرنے کا کارنامہ آچاریہ آنند وردھن نے نویں صدی عیسوی کے وسط میں اپنی مشہور تصنیف دھونیا لوک (ध्वन्यालोक) کے ذریعہ انجام دیا۔ یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ اس نظریہ کو شعریاتی نقطۂ نظر سے پیش کرنے کا سہرا آنند وردھن کے سر جاتا ہے مگر یہ بھی سچ ہے کہ اس نظریہ کے عناصر ان سے بہت پہلے سنسکرت صرف و نحو کے آچاریوں اور میمانسا (मीमांसा) فلسفہ کے خیالات میں موجود تھے۔ ان خیالات کو مربوط اور منظم شکل میں آنند وردھن نے پیش کیا۔ اور اس کا ایک خوش گوار نتیجہ یہ بھی ہوا کہ بعد میں سنسکرت شعریات کے دوسرے دبستانوں کی سوچ کو بھی جلا ملی۔

دھُوَنیا لوک کے آغاز میں ہی آچاریہ آنند وردھن نے ایک اہم جملہ کہا ہے :-

'काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैर्यः समाम्नात पूर्वः'

یعنی شعر کی روح دھُوَنِ (صوت) ہے، جسے قدیم آچاریوں نے بھی قبول کیا ہے۔
اس اعلان سے مراد یہ ہے کہ اس نظریہ کے اشارے بہت پہلے سنسکرت صرف و نحو (व्याकरण) کے نظریات خصوصاً سپھوٹ (स्फोट) وغیرہ کی تشریحات میں موجود تھے۔ ساتھ ہی قدیم ہندستانی فلسفہ میں رمزیہ یا استعاراتی قوت (व्यंजना–शक्ति) اور اظہار (अभिव्यक्ति) کی قیمت سے متعلق خیالات بہت پرانے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ نظریۂ صوت سے قبل، رس، النکار اور ریت (रीति) یعنی اسلوب سے متعلق نظریات پہلے ہی معرضِ وجود میں آچکے تھے۔ آچاریہ آنند وردھن چونکہ بہت ذہین، دانشور اور اعلیٰ درجے کے صاحبِ منطق تھے اس لیے انھوں نے اپنے سے قبل چلے آرہے

نظریات کو جذب کرکے اپنا نظریۂ صوت پیش کیا۔ انھوں نے اپنی دلیلوں سے ثابت کیا کہ النکار اور ریتِ تو شاعری کے خارجی عناصر ہیں جب کہ 'رس' شعر کے باطن کی نمائندگی کرتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی بتایا کہ چونکہ رس میں بھی تخیل اور عقل کی غیر موجودگی یا فقدان رہتا ہے اس لیے نظریۂ صوت کی بنیاد پر شاعری کی روح صرف 'صوت' ہی ہوسکتی ہے کیونکہ 'صوت' شاعری کے خارجی اور باطنی حسن کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ چونکہ آنند وردھن شاعر بھی تھے یعنی وہ تخلیقی صلاحیت (कारयित्री—प्रतिभा) کے بھی دھنی تھے اس لیے وہ تخلیقی اظہار اور تنقیدی بصیرت دونوں میں ید طولیٰ رکھتے تھے۔ کلہن (कल्हण) نے اپنی راج ترنگنی (राज तरंगिणी) میں ان کا حوالہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ وہ کشمیر کے راجہ اونت ورما (अवन्ति वर्मा) کے زمانے (۸۸۳ - ۸۵۵ عیسوی) میں موجود تھے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ آنند وردھن نویں صدی عیسوی میں پیدا ہوئے اور یہ کہ یہ کشمیری تھے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے آنند وردھن سے قبل النکار (अलंकार) اور ریتِ (रीति) نظریات شاعری کی خارجی ہیئت پر ہی روشنی ڈالتے تھے' اور رس نظریہ بھی انبساطِ قلب و روح کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے عقلی تخیل کی لذت کے بارے میں خاموش تھا اس کے ساتھ ہی رس نظریہ میں ایک عملی دقت یہ بھی تھی کہ مہا کاویوں یعنی طویل رزمیوں (Epics) اور ڈراموں پر تو اس کا اطلاق بخوبی ہوجاتا تھا لیکن مختصر اصنافِ شاعری میں مرکزی کردار یا مناظر (विभाव) اثرات (अनुभाव) اور ترسیلی جذبات یا منقلبات تینوں کا ایک ساتھ اتصال نہ ہو پانے کے سبب دشواری آجاتی تھی کیونکہ اس سے رس کی نمو پذیری ناممکن تھی جس کے سبب خوبصورت اور آزاد اشعار رس نظریہ کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے تھے اس لیے ان مسائل کا حل آنند وردھن نے اپنے نظریۂ صوت میں پیش کیا' اور اعلان کیا کہ شاعری کی روح لفظ کی تیسری قوت یعنی استعاراتی قوت (व्यंजना—शक्ति) ہے۔

آنند وردھن کے سامنے اپنا نظریہ پیش کرنے کے لیے دو مقاصد تھے اول یہ کہ عناصرِ صوت کو شفاف الفاظ میں قائم کیا جائے۔ اور دوئم یہ کہ رس' النکار اور ریت وغیرہ نظریات کی تشریحات پیش کرتے ہوئے نظریۂ صوت کے ساتھ ان کا تعلق بھی قائم کیا جائے۔

آنند وردھن اپنے مقاصد میں کامیاب بھی رہے ہے۔ بعد میں ان کے شارح آچاریہ ابھنوگپت (आचार्य अभिनवगुप्त) نے اپنی لوچن (लोचन) کے ذریعہ ان کے خیالات کو اور زیادہ استحکام بخشا۔ اب ہم آنند وردھن کے نظریات پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

سب سے پہلے یہ ضروری معلوم پڑتا ہے کہ علاماتِ شاعری (काव्य लक्षण) کے بارے میں جو خیالات آنند وردھن نے پیش کیے ہیں ان پر اظہارِ خیال کیا جائے۔ آنند وردھن سے قبل آچاریہ دنڈی (आचार्य दंडी) آچاریہ بھامہ (आचार्य भामह) اور آچاریہ وامن نے علاماتِ شاعری پر اپنے اپنے طریقے سے خیال آرائی کی تھی۔ حالانکہ آنند وردھن نے اس ضمن میں اپنی آزادانہ رائے نہیں دی ہے اور انھوں نے اپنے پیش رو آچاریوں کے خیالات کو ہی اپنے طور پر پیش کیا ہے لیکن ان کے خیالات بہت اہم ہیں۔ مثلاً انھوں نے فرمایا۔

i۔ مخصوص معنی کو دکھانے اور حاصل کرنے والے ایک مخصوص حوالے کا نام ہی شاعری ہے۔

ii۔ شاعری دال اور مدلول دونوں کا نقطۂ اتصال (वाच्य—वाचक संमिश्र) ہے۔

iii۔ شاعری کا پیکر، لفظ اور معنی سے بنتا ہے۔

iv۔ لفظ اور معنی کے باہمی تعاون سے ہی شاعری کی تخلیق ہوتی ہے۔

v۔ کسی بھی لفظ اور معنی کا باہمی اتصال اس درجہ کا ہونا چاہیے کہ وہ صاحب دل کو باطنی انبساط بخشنے میں کامیاب (सहृदयहृदयाहलादक) ہو۔

vi۔ شاعری، دال اور مدلول کے تفاعل، تخلیقیت میں تنوع نیز حسن کاری (रचना-प्रपंच-चारु) کی توقع کرتی ہے۔ تخلیق کے معنی یہ ہوئے کہ دال اور دال کی تخلیق، مدلول اور مدلول کی تخلیق مدلول اور کلام کی تخلیق۔ مراد یہ کہ شاعری میں لفظ اور معنی کی کثیر الجہتی نیز انبساط آفرینی موجود ہونی چاہیے۔

vii۔ شاعری، متناسب اور خوش ذائقہ ساخت سے مزین ہونی چاہیے۔

viii۔ شاعری، دال اور مدلول کا رس وغیرہ سے متناسب اتصال چاہتی ہے۔

سطور بالا میں آچاریہ آنند وردھن نے کچھ مخصوص الفاظ استعمال کیے ہیں جن پر بھی اظہارِ خیال مناسب رہے گا۔ انھوں نے جو لفظ چارو (चारु) استعمال کیا ہے وہ اشاراتی

ہے۔ آچاریہ وامن نے شاعری کو حسن کے سبب قابلِ قبول مانا تھا۔ آنند وردھن وامن کے لفظ سوندریہ (सौन्दर्य) بہ معنی حسن' کو تبدیل کرتے ہوئے اس کی جگہ لفظ چارُ (चारु) کا استعمال کرتے ہیں۔ چارُ کا مطلب بھی حسین یا دلآویز ہے۔ مگر اس میں احساسِ حسن بھی شامل ہے۔ اس لفظ کے ساتھ آنند وردھن نے لفظ آہلاد (आहलाद) یعنی باطنی نشاط کو بھی جوڑ دیا یعنی دلآویزی (चारुत्व) کے احساس سے پیدا ہونے والی باطنی نشاطیہ کیفیت (आहलाद) کا شاعری میں موجود ہونا ہی شاعری کی کامیابی کی دلیل ہے۔ آنند وردھن نے ایک اور لفظ کا استعمال کیا ہے جسے وہ رچنا پرپنچ (रचना–प्रपंच) یعنی تخلیقی تفاعل کہتے ہیں۔ آنند وردھن جس زمانے میں رہتے تھے وہ اودھ کے نوابین کے آخری دور سے مشابہ تھا جبکہ تصنع اور ظاہری آرائش و زیبائش عروج پر تھی۔ اس لیے اسی کے زیر اثر آنند وردھن نے لفظ رچنا پرپنچ (रचना–प्रपंच) کے ساتھ ہی لفظ سنّویش بھی جوڑا۔ انھیں کے لفظوں میں رچنا (रचना) سے مراد ہے چوٹی باندھنا (वेणीवंध) اور اس کا پرپنچ یعنی تفاعل ہے؛ اس گندھی ہوئی چوٹی کو پھولوں سے سنوارنا۔ سنّویش (सन्निवेश) سے مراد ہے خوشبوؤں، کپڑوں اور زیوروں کا متناسب استعمال۔ مطلب یہ کہ شاعری کی ساخت بھی اسی طرح متناسب دل آویز اور نشاط آفریں ہونی چاہیے۔ یعنی خارجی اور داخلی دونوں زاویوں سے تخلیق میں حسن ہونا چاہیے۔ آنند وردھن نے آگے چل کر لفظ سمّسر (संम्मिश्र) استعمال کیا ہے۔ وہ شاعری کی جس شکل کو سامنے لانا چاہتے ہیں اس کی دل آویزی (चारुत्व) اور نشاط آفرینی (आहलादकत्व) نہ تو داخلی ہے اور نہ خارجی، نہ لطیف ہے نہ کثیف بلکہ وہ ان سبھی عناصر کا آمیزہ (संम्मिश्र) ہے۔ انھوں نے شاعری کے عناصر پر ہی اظہارِ خیال نہیں کیا بلکہ اس کا سالماتی تجزیہ (आणविक–विवेचन) بھی پیش کیا۔ یہ باریک بینی ان سے قبل کے کسی بھی آچاریہ نے پیش نہیں کی۔ اس طرح سطورِ بالا میں جو تجزیہ پیش کیا گیا ہے اس سے شاعری کی تعریف کا ایک اصول یوں بنا۔

'सहृदयाहलादकारी शब्दार्थ मिश्र एव काव्यम'

یعنی اہلِ دل کو نشاط آفریں کیفیت سے دوچار کرنے کے لائق 'لفظ کا لفظ سے' معنی کا معنی سے اور لفظ کا معنی سے نیز معنی کا لفظ سے جو متناسب کلام معرضِ وجود میں آتا ہے، وہی شاعری ہے۔

ہم نے سطورِ بالا میں لفظ اور معنی کے بارے میں ضمناً تذکرہ کیا ہے۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ لفظ اور معنی سے مراد کیا ہے؟ ان کی ہیئت کیا ہے؟ کیا ان کی ہیئت وہی ہے جو لسانیات میں بیان کی گئی ہے؟ یا اس سے الگ؟ آنند وردھن کے پیش رو آچاریہ بھامہ نے اس سوال پر اظہارِ خیال کیا تھا۔ لیکن بہ شمول ان کے دوسرے آچاریہ بھی پہلے لفظ پر خیال آرائی کرتے ہیں جبکہ آنند وردھن نے ترتیب الٹ دی اور انھوں نے پہلے معنی پر توجہ دی بعد میں لفظ پر اظہارِ خیال کیا۔ آنند وردھن کا اصل جملہ یوں ہے۔

'विवक्षोपारुढ़ो हि काव्ये शब्दनामर्थ:'

مراد یہ کہ لفظ کی اگر کوئی اہمیت ہے تو صرف اس سبب سے کہ فنِ شاعری میں منشائے شاعر (विवक्षा) کے باطن میں پوشیدہ معنی کو اس کے ذریعہ ظاہر کیا جائے۔ یعنی اولین چیز تو شاعر کے ذہن میں کسی معنی کو ظاہر کرنے کی خواہش ہے جس کا ذریعہ لفظ ہے۔ یعنی پہلے معنی کے اظہار کی خواہش ہے اور اس خواہش کا ذریعہ لفظ ہے۔ اسی بنیادی حقیقت کے پیش نظر آنند وردھن لفظ کو اولیت نہ دیتے ہوئے معنی کو اولیت دیتے ہیں۔ دھونیالوک کے پہلے باب میں وہ فرماتے ہیں۔

'अर्थ: सहृदयश्लाघ्य: काव्यात्मा यो व्यवस्थित:'

مطلب یہ ہے کہ صاحبِ دل، لفظ کی بہ نسبت معنی کو ہی زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ لفظ کو سنتے ہی جو معنی قاری یا سامع پر طلوع ہوتا ہے وہی کافی نہیں ہے۔ دراصل معنی کی کلیت اپنے آپ میں بہت وسیع ہے۔ اس کی شکل صرف وہی نہیں ہے جو کہ لغت میں درج ہے۔ دراصل اس کے لیے ایک بڑا افق چاہیے۔ اس کی ایک الگ لغت ہے اور وہ ہے جذبات اور محسوسات کی لغت۔ اس کی الگ قواعد ہے اور وہ ہے روایتوں اور تربیتوں کی قواعد۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ معنی کے لیے لفظ کے ساتھ ہی ساتھ محسوسات اور جذبات، سیاق و سباق، حالات نیز ماحول کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ اور اسی لیے اسے مجازی یا استعاراتی معنی کہنا مناسب ہوگا۔ جسے آنند وردھن ''پرتییہ مان ارتھ (प्रतीयमान अर्थ) کہتے ہیں یہیں یہ بھی واضح کر دیتے ہیں کہ معنی کی ابتدائی شکل وال (वाच्य) ہے اور اس کی

ثانوی شکل مجازی (प्रतीयमान) ہے ۔ چونکہ مجازی معنی کا اصول آنند وردھن کا ہی اصل کارنامہ ہے ۔ اس لیے انھوں نے اس کی اہمیت پر بہت زور دیا اور اس سے متعلق بہت سے حقائق پر بھی روشنی ڈالی ۔ ان حقائق کو ہم دو زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔ اول تاریخی دوم سائنسی ۔ تاریخی نقطۂ نظر سے جب ہم غور کرتے ہیں تو یہ پاتے ہیں کہ آچاریہ بھامہ سے لے کر آچاریہ وامن تک شعریاتی نقطۂ نظر سے مجازی معنی کی اہمیت قائم نہیں ہو سکی تھی اور چار صدیاں گزرنے کے بعد آنند وردھن نے اس کی اہمیت پر اظہار خیال کیا ۔ سوال یہ ہے کہ ایسا آخر کیوں ہوا ؟ کیا ان کے پیش رو آچاریہ اس عنصر کو دیکھ نہیں سکے تھے ؟ یا یہ کہ اگر وہ اس عنصر کو پہچانتے تھے تو انھوں نے اسے اہمیت کیوں نہیں دی ؟ اس ضمن میں آنند وردھن خود فرماتے ہیں ۔[۳]

" مجازی معنی (प्रतीयमान अर्थ) کی تلاش انھوں نے خود کی ہے کیوں کہ قدیم آچاریوں کی تصنیفات میں اس پر کہیں بھی اظہار خیال نہیں کیا گیا ہے " ۔ اغلب ہے کہ قدیم آچاریہ یہ تسلیم کر بیٹھے ہوں کہ مجازی معنی حدود شاعری میں داخل نہیں ہو سکتا ۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غالباً انھوں نے یہ سمجھ لیا ہو کہ یہ معنی ان کے بیان کردہ شعری عناصر میں ہی شامل ہو ۔ سائنسی نقطۂ نظر سے تجزیہ کرنے پر ہم یہ پاتے ہیں کہ یہ دونوں باتیں غلط ٹھہرتی ہیں ، کیوں کہ اولین صورتِ حال میں اگر ہم یہ تسلیم کر لیں کہ مجازی معنی شعری عناصر کی حدود میں شامل نہیں ہے تو اس سے مطلب یہ نکلتا ہے کہ قدیم آچاریوں کی نظر میں حدود شاعری کا تعین بھی بہت تنگ دائرے میں کیا گیا ہے اور یہ صرف قواعد اور لغت تک ہی محدود ہے ۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ شاعری میں معنی بہت وسیع افق رکھتا ہے ۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی اس ضمن میں رقم طراز ہیں کہ " قدیم آچاریوں نے کبھی قدیم رزمیہ نظموں (مہا کاویوں) پر غور و خوض نہیں کیا ورنہ انھیں ان مہا کاویوں میں بھی مجازی معنی بڑی آسانی سے مل جاتا " ۔ یہ آچاریہ صرف مُکتک (मुक्तक) میں مجازی معنی کی تلاش کرتے رہے ۔ ڈاکٹر دویدی ایک مثال والمیک رامائن سے پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جب نارد جی کے ذریعہ رام کی عظیم شخصیت کے بارے میں

والمیک جی کو علم ہوا تو وہ اپنے شاگرد بھاردواج کے ساتھ تمسا ندی (اعظم گڑھ میں آج کل اس ندی کو ٹونس کے نام سے جانا جاتا ہے) کے کنارے پہنچے اور وہیں انھوں نے سارس کے ایک جوڑے کو جنسی عمل میں مصروف دیکھا۔ دفعتاً ایک شکاری نے اس جوڑے پر اسی حالت میں ایک تیر پھینکا۔ نر سارس اس تیر سے زخم کھا کر گرا اور چند لمحوں میں اس کی موت ہو گئی۔ یہ جگر خراش منظر والمیکؔ کو جھنجھوڑ گیا اور اسی حالت میں ان کی زبان سے برجستہ یہ شعر بد دعا کی شکل میں نمودار ہوا۔

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगम: शाश्वती: समा: ।
यत् क्रौंच मिथुनादेकमवधी: काम मो हितम ।।

یعنی اے شکاری تجھے ہمیشہ کے لیے پُرسکون زندگی نہ مل سکے، کیوں کہ تو نے سارس کے جوڑے میں سے ایک کو جو کہ محبت کے اظہار میں مصروف تھا، قتل کر دیا۔

یہاں وہ زخمی سارس محرک اساسی (आलम्बन) ہے۔ اس کا زخمی ہو کر لہو میں ڈوب جانا اور تڑپنا محرک مہیج (उद्दीपन) ہے۔ نر سارس اور مادہ سارس دونوں کا چیخنا اثرات (अनुभाव) ہیں اور اس طرح قاری یا سامع یا ناظر کے دل میں رحم کا جذبہ طلوع ہوتا ہے جو کہ کرُن رس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ شاعر والمیکؔ چونکہ اس حادثے کے چشم دید گواہ ہیں اور اس سے بہت متاثر بھی ہیں۔ اس لیے وہ شعر بالا میں بد دعا دے کر خود کو بھی شعر کا حصہ بنا لیتے ہیں۔ یہاں نہ صرف یہ کہ وہ خود بحرِ غم میں ڈوب جاتے ہیں بلکہ اپنے ساتھ اپنے قاری کو بھی غم کی گہرائیوں تک لے جاتے ہیں۔ اس اکیلے شعر میں نہ تو کوئی تشبیہ ہے نہ استعارہ اور نہ تجنیس ہے مگر اس شعر سے قاری یا سامع بہت متاثر ہو جاتا ہے۔ دراصل اس پورے شعر میں کرُن رس ہی جاری و ساری ہے اور یہی شاعری کی روح بن کر موجود ہے۔ ڈاکٹر دویدی اسی لیے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اگر ہمارے قدیم آچاریوں نے سنسکرت کے رزمیوں پر اپنی توجہ مرکوز کی ہوتی اور صرف مکتکوں پر ہی غور نہ کیا ہوتا تو ابتدا سے ہی وہ مجازی معنیٰ کو اپنی گرفت میں لے چکے ہوتے۔

آچاریہ آنند وردھن نہ صرف یہ کہ شعریات کے عظیم عالم تھے بلکہ وہ ایک معتبر شاعر

بھی تھے ۔اس لیے انھوں نے اپنی شعریاتی بصیرت کو اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کا تعاون عطا کیا ہے ۔اسی لیے انھوں نے مجازی معنیٰ کے لیے کئی مثالیں بھی پیش کی ہیں جو کہ حسب ذیل ہیں۔

ا۔ لغوی معنیٰ اگر عضو ہے تو مجازی معنیٰ ملاحت (लावण्य) ہے ۔لغوی معنیٰ اگر چراغ کی لو (दीपशिखा) ہے تو مجازی معنی روشنی ہے ۔لغوی معنی اگر لعل ہے تو مجازی معنی دلاویزی (जात्यत्व) ہے ۔لغوی معنیٰ اگر پرٹیہ ہے تو مجازی معنیٰ موسم بہار ہے ۔اور اگر لغوی معنیٰ پانچ عناصر والا جسم ہے تو مجازی معنیٰ روح ہے

(ب) لغوی معنی اگر تیسرے لمحے میں ختم ہو جانے والا عارضی لفظ ہے تو مجازی معنی دائمی ہے ۔لغوی معنی اگر جملے کا استعمال ہے تو مجازی معنیٰ اس کی تعبیر ہے ۔لغوی معنی اگر دال ہے تو مجازی معنیٰ ایک استعاراتی مفہوم ہے ۔

(پ) لغوی معنی اگر مادہ ہے تو مجازی معنی جملے کا مفہوم ہے ۔لغوی معنیٰ اگر نندن ون ہے تو مجازی معنی کلپ ورکچھ (कल्पवृक्ष) ہے ۔

(ت) لغوی معنیٰ اگر حسن ہے تو مجازی معنیٰ اس کا سہاگ ہے ۔لغوی معنی اگر زیب و زینت ہے تو مجازی معنیٰ حیا ہے ۔لغوی معنیٰ اگر غلام ہے تو مجازی معنی شہنشاہ ہے۔

اوپر کی مثالوں سے ظاہر ہے کہ لغوی معنی مجازی معنیٰ سے اور مجازی معنیٰ لغوی معنیٰ سے مختلف ہے ۔مگر یہ بات اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ یہ دونوں مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوتے ۔یہ بھی غور طلب ہے کہ موقع کی مناسبت سے لغوی اور مجازی معنیٰ دونوں کہیں مخصوص تو کہیں اہم بن جاتے ہیں ۔

جہاں تک لفظ کا تعلق ہے آنند وردھن کا نظریہ یہ ہے کہ شاعری کے لیے ہر لفظ کا استعمال ضروری نہیں ہے ۔اس کا سبب یہ ہے کہ شاعری کا جو مجازی معنی سے متعلق پہلو ہے اس کو روشن کرنے کی قوت ہر لفظ میں نہیں ہوتی ۔ اس لیے لازمی ہے کہ مجازی معنیٰ کے حصول کے لیے اسی طرح کی لفظیات بھی منتخب کرنا چاہیے ۔ایسی لفظیات کی شناخت بھی مشق کے ذریعہ ہی ممکن ہے ۔تبھی کوئی شاعر عظیم کہلانے کا مستحق ہو سکتا ہے ۔آنندوردھن کے ان خیالات سے آچاریہ کنتک (कुंतक) بہت متاثر ہوئے اور انھوں نے اپنی

وکرو کیت جیوتم (वक्रोक्ति जीवितम) میں فرمایا۔

"مخصوص لفظ اور مخصوص معنیٰ ہی شاعری ہے۔ لفظ صرف ونحو میں اشاراتی صوت کی شکل میں موجود ہے اور معنیٰ' دال کی شکل میں عام ہے۔ لیکن شاعری میں ان دونوں کی شکلیں مختلف ہو جاتی ہیں کیوں کہ شاعری ارضی ہوتے ہوئے بھی ماورائی عناصر سے بھری ہوئی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری میں مستعمل الفاظ اور معانی اپنی اکھلیں شکلوں تک محدود نہیں رہتے جو کہ دنیا میں عام طور پر مشہور ہیں۔ یہاں لفظ کے روپ میں وہ لفظ منتخب کیا جاتا ہے جس کے بغیر منشائے شاعر طلوع نہیں ہو سکتا۔"

یہاں یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعری میں یہ ضروری نہیں ہے کہ لفظ جس معنیٰ کا اظہار کر رہا ہے' وہ حقیقی بھی ہو۔ اس لیے آنند وردھن نے فرمایا کہ شاعری میں استعمال ہونے والا لفظ 'پرمان' (प्रमाण) نہیں ہو سکتا۔ پرمان سے مراد ہے حقیقی علم کا ذریعہ۔ مثال کے طور پر دھویں کو دیکھ کر پہاڑ پر موجود جس آگ کے بارے میں اندازہ کیا جاتا ہے' وہ حقیقی ہے' کیوں کہ وہاں آگ کی موجودگی سے ہی دھواں اٹھتا ہے' مگر آنکھ میں اگر دھندلا پن ہے اور اس دھندلاہٹ کے سبب دھندلی نظر والے شخص کو اگر کوئی گھوڑا' گدھا نظر آ رہا ہے تو دھندلی نظر کے ذریعہ حاصل کیا گیا یہ علم مبنی بر حقیقت نہیں کہلائے گا معلوم ہوا کہ براہ راست جو معنی حاصل ہوتا ہے' اس کا تعلق حواس اور موضوع سے لازمی طور پر رہتا ہے۔ یہ تعلق دو طرح کا ہوتا ہے۔ جلی (मुख्य) اور خفی (अमुख्य)۔ خفی تعلق بھی دو قسم کا ہوتا ہے۔ اول رمزیہ دوم علامتی (लक्षणा) آنند وردھن خفی قوت لفظ کے ساتھ ایک اور قوت مانتے ہیں جسے وہ گن ورتی (गुणवृत्ति) یا ویَنجنا (व्यंजना) یعنی استعاراتی قوت کہتے ہیں۔

جلی قوتِ لفظ (मुख्य) وہ قوت ہے جس سے لفظ کا وہ معنیٰ حاصل ہوتا ہے جو کہ معاشرے میں عام طور پر رائج ہوتا ہے مثال کے طور پر لفظ 'رام' سے مراد راجہ دشرتھ کے بڑے بیٹے سے ہے۔ اس قوت کو آنند وردھن قوتِ دال (वाचकत्व) یا مشہور عام معنی (अभिषा) کہتے ہیں۔ اسی کو وہ جلی یا اولین قوتِ لفظ (मुख्य या प्रथम)

(शब्द—शक्ति) بھی کہتے ہیں۔ ابھدھا (अभिधा) یا مشہور عام معنی کو لغوی معنیٰ بھی کہا جاتا ہے۔ آنند وردھن لفظ کی جس قوت کو اشاراتی یا علامتی کہتے ہیں وہی آچاریہ ممٹ کی نظر میں لکشنا (लक्षणा) ہے۔ آنند وردھن استعاراتی قوت (गुणावृत्तिशक्ति) یا وینجنا (व्यंजना) کی دو قسمیں بتاتے ہیں اول ابھید ویچار روپا (अभेदोपचार रुपा) دویم لکشن روپا (लक्षण—रुपा) ابھید ویچار روپا کو آنند وردھن 'اپچار' (उपचार) بھی کہتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ابھید (अभेद) یعنی مساوی سے تعلق قائم کر کے کسی لفظ کے لغوی معنی کا کسی دوسرے معنی کے نزدیک پہنچنا (اپچار سے مراد ہے نزدیک پہنچنا) اس ابھید یا مساوی کا سبب وصف بھی ہے اور روایت بھی ہے۔ وصف (गुण) کہیں جلی شکل اختیار کرتا ہے تو کہیں خفی شکل اختیار کرتا ہے۔ خفی کو ہی ہم مجازی معنیٰ کہہ سکتے ہیں۔ اس لیے آنند وردھن نے ابھید کی بھی تین قسمیں بتائی ہیں۔ اول لغوی صفت آمیز (वाच्यधर्माश्रय) دویم مجازی صفت آمیز (व्यंग्य धर्माश्रय) اور روایتی صفت آمیز (निरुढाश्रय) لغوی صفت کے حامل مساوی یا ابھید کا سبب وصف (गुण) ہے۔ آنند وردھن اس کی دو مثالیں یوں پیش کرتے ہیں۔

۱۔ جوش کے سبب بچہ آگ ہے۔

۲۔ خوشی کے سبب چہرہ چاند ہے۔

مجازی صفت کے حامل ابھید کا سبب اپنے استعاراتی لفظ سے کھلا ہوا تعلق نہیں رکھتا۔ آنند وردھن اس کی بھی دو مثالیں یوں پیش کرتے ہیں۔

(۱) محبوب لوگ دوبارہ کہے ہوئے (पुनरुक्त) نہیں ہوتے۔

(۲) بچہ آگ ہے۔

اوپر کی سطور میں آنند وردھن نے چار مثالیں دی ہیں۔ اولین دو مثالوں میں جوش کی صفت (तीक्ष्णत्व) اور خوشی کی صفت (आह्लादकत्व) ہے۔ ان دونوں لفظوں کو دال یا اشارہ کہا جائے گا۔ بچے کو آگ سے الگ نہیں بتایا جا رہا ہے۔ اور چہرے کو چاند سے الگ نہیں بتایا جا رہا ہے۔ اس طرح آگ اور بچہ، چاند اور چہرہ ان سب میں

ابھید اپچار یعنی مماثل سے تعلق قائم ہو رہا ہے ۔ اس کے برخلاف محبوب لوگ پرانے نہیں ہوتے ۔ ان سے بار بار ملیے، گفتگو کیجیے، گلے لگائیے ۔ لیکن یہ ہمیشہ نئے ہی لگتے ہیں ۔ یہاں لفظ پنرکت (पुनरुक्त) کا استعمال ہوا ہے ۔ جو کہ پرانی شے کے لیے مستعمل ہوا ہے ۔ اس کا لغوی معنیٰ ہے دوبارہ کہا ہوا ۔ ظاہر ہے کہ لفظ ہی 'دوبارہ کہا ہوا' ہو سکتا ہے، کوئی شے یا مادہ دوبارہ کہا ہوا نہیں ہو سکتا ۔ جو لفظ دوبارہ کہا جاتا ہے سامع کے لئے اس میں دلچسپی کم ہو جاتی ہے ۔ یہی بات پرانی شے کے لیے بھی ہے ۔ نئی چیز کیلئے پرانی چیز کی بہ نسبت زیادہ کشش یا دلچسپی ہوتی ہے ۔ اور پرانی چیز کے لئے دلچسپی نہیں رہتی ۔ اسی وصفِ انقباض یعنی (अरुचिकरत्व) کی بنیاد پر پرانی شے کو پُنرکت (دوبارہ کہے گئے) لفظ سے جوڑ دیا گیا ہے ۔ بچہ نیا ہے، آگ پرانی ہے، چہرا نیا ہے چاند پرانا ہے ۔ لیکن نئے کے ساتھ پرانے کا جو مساوی تعلق (अभेद सम्बन्ध) قائم کیا گیا ہے ۔ اس میں دل آویزی آ گئی ہے اور وصفِ انقباض (अरुचिकरत्व—गुण) مجازی وصف (व्यंग्य—गुण) اختیار کر گئی ہے ۔ اسی کو آنند وردھن نے ابھید وپچار روپا گُن ورتّی (अभेदोपचाररुपागुणवृत्ति) کہا ہے ۔ نِرودھا بھید وپچار (निरुढाभेदोपचार) یعنی روایتی مساوی تعلق اس جگہ ہوتا ہے جہاں نہ تو لغوی معنی ہوتا ہے اور نہ ہی مجازی معنی ہوتا ہے ۔ ایسے مقامات کو آنند وردھن نے روایتی علامتی مقام کہا ہے اور اس کی مثالیں 'لاونیہ' (लावण्य) وغیرہ الفاظ سے دی ہیں ۔ لاونیہ کا لغوی معنی ہے نمکینی، لیکن یہ لفظ محبوب کے اعضائے جسمانی کی دل کشی کے لیے استعمال ہوتا ہے ۔ اس نمکینی کو اردو میں ملاحت بھی کہا جاتا ہے ۔ نمک اور ملاحت کا مساوی یا مماثل استعمال بہت اہم ہے ۔ جس طرح مختلف کھانوں میں نمک کے بغیر ذائقہ ادھورا رہتا ہے اسی طرح ملاحت کے بغیر حسن مکمل نہیں ہوتا ۔ یہ ادھوری دلکشی، ملاحت کی غیر موجودگی کے سبب ہے ۔ اس لیے ملاحت (लावण्य) کہنے سے حسن کی ظاہری دلکشی مراد ہے، نہ کہ کوئی دوسرا معنیٰ ۔ یہ بھی ابھید وپچار گُن ورتّی ہوئی ۔

مجازی معنی (गुणवृत्ति या व्यंजना) کی دوسری قسم لکشن روپا (लक्षण—रूपा) یعنی رمز آمیز استعاراتی معنی وہاں موجود ہوتا ہے، جہاں مساوی یا مماثل سے تعلق موجود نہیں ہوتا۔ آچاریہ ممٹ نے اسے خالص رمز یہ (शुद्धा लक्षणा) کہا ہے۔ لفظ شدھ (शुद्ध) کا مطلب ہوتا ہے سفید سفید سے مراد ہے وہ رنگ جس میں کسی دوسرے رنگ کی آمیزش نہ ہو، جب کہ مماثلت آمیز رمز (सादृश्यमूला लक्षणा) میں ایسا نہیں ہوتا۔ رمزیاتی مجازی معنی کی دو مثالیں آنند وردھن نے پیش کی ہیں۔

(۱) گنگا میں گھر ہے۔

(۲) مچانیں چیخ رہی ہیں۔

گنگا میں گھر بنانا یا گھر کا اس کے پانی میں موجود ہونا غیر ممکن ہے۔ لیکن گنگا کا دریا ہونا ایک بات ہے اور اس کی پاکی دوسری بات ہے۔ اس مثال میں اشارہ صرف اس بات کی طرف ہے کہ پاکیزگی میں گھر ہے۔ دوسری مثال پر جب ہم غور کرتے ہیں تو پاتے ہیں کہ مچانیں تو زندہ وجود ہیں نہیں پھر وہ کس طرح چیخیں گی؟ وہ تو لکڑی اور رسّی وغیرہ سے بنی ہوئی بے جان چیزیں ہیں۔ دراصل حقیقت یہ ہے کہ مچانوں پر بیٹھے ہوئے رکھوالے، فصل کو بچانے اور جانوروں کو بھگانے کے لیے چیختے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ مچان پر موجود رکھوالوں کا چیخنا، مچان سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ چیخ مچان کی نہیں ہے بلکہ مچان سے ہے، اِس لئے کہا گیا کہ مچانیں چیخ رہی ہیں۔ اسی لئے آنند وردھن نے اسے رمزیاتی مجازی معنی (लक्षण—रुपा गुणवृत्ति) کہا۔ یہاں آنند وردھن اپنے پیشرو آچاریوں سے تھوڑا اختلاف بھی ظاہر کرتے ہیں۔ ان سے پہلے کے آچاریوں میں سے ممٹ روایتی رمزیاتی معنی (निरुढा लक्षणा) کے علاوہ سبھی رمزیاتی معانی (लक्षणाओं) میں مقاصد کی موجودگی تسلیم کرتے ہیں، لیکن آنند وردھن "مچانیں چیخ رہی ہیں" اس جملے میں کوئی مقصد نہیں مانتے۔ ان کا قول ہے کہ یہاں جو استعاراتی معنی ہے وہ صرف تعلق کے سبب ہے کیوں کہ چیخنے والے رکھوالوں کا تعلق مچان سے ہے چوں کہ وہ مچانوں پر بیٹھ کر چیخ رہے ہیں؛ اس لیے انھیں مچان سے الگ تصور نہیں کیا

گیا۔ ایسی صورت حال میں عجلت میں ایسا ہی کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم ٹیکسی والے کو صرف ٹیکسی کہہ کر بلاتے ہیں ٹیکسی میں جان تو ہے نہیں، پھر اس کو پکارنا کیا معنیٰ رکھتا ہے؟ پھر کیا صرف ٹیکسی پکارنا ڈرائیور کی بے عزتی کرنا ہے؟ جواب نفی میں ہوگا۔ ظاہر ہوا کہ ٹیکسی حالانکہ جاندار شے نہیں ہے پھر بھی اس کو پکارنا ڈرائیور سے تعلق کے سبب ہے۔ اور اس کا کوئی مقصد نہیں ہے۔ ٹھیک اسی طرح 'مچھلیاں چیخ رہی ہیں' اس جملے کا بھی کوئی مقصد نہیں ہے۔ اس جملے میں زیادہ سے زیادہ علامتی معنیٰ ہی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح واضح ہوا کہ آنندوردھن مجازی معنی (व्यंजना) کی چار اقسام مانتے ہیں

(ا) لغوی صفت آمیز (वाच्य धर्माश्रिता) اس کی دو مثالیں آنندوردھن نے پیش کی ہیں۔

(i) جوش کے سبب بچہ آگ ہے۔

(ii) خوشی کا اظہار کرنے کے سبب چہرا چاند ہے۔

(ب) استعاراتی یا مجازی معنی آمیز (व्यंग्यार्थाश्रिता) اس کی بھی دو مثالیں آنندوردھن نے بتائی ہیں۔

(i) محبوب لوگ دوبارہ کہے ہوئے نہیں ہوتے۔

(ii) بچہ آگ ہے۔

(پ) روایتی ہیئت آمیز (रुढ़रुपा) اس کی مثال آنندوردھن نے ملاحت (लावण्य) کو بتایا ہے۔

(ت) اشاراتی یا علامتی معنی آمیز (लक्षणरुपा) اسکی بھی دو مثالیں آنندوردھن نے پیش کی ہیں۔

(i) مچھلیاں چیخ رہی ہیں۔

(ii) گنگا میں گھر ہے۔

لفظ کے خفی تفاعل (अमुख्य शब्द–व्यापार) کی دوسری قسم ہے۔ استعاراتی یا مجازی معنی کی قوت (व्यंजकत्व) مجازی یا استعاراتی معنی مشہور عام معنی (अभिधा) کے بعد آتا ہے۔

آنند وردھن کا کہنا ہے کہ مجازی معنی کبھی کبھی مشہور عام معنی سے بھی زیادہ خصوصی ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کا اس طرح مخصوص ہونا قوت دل آویزی (चारुत्व) کی مقدار پر منحصر ہے اور اس طرح مجازی معنی (व्यंजना) سے نمویا نے والا معنی' معنیٔ صوت (अर्थ–ध्वनि) کہلاتا ہے۔ آنند وردھن جب نظریۂ صوت پر گفتگو کرتے ہیں تو کئی مثالیں بھی پیش کرتے جاتے ہیں۔ اور ان مثالوں میں کئی مثالیں ایسی ہوتی ہیں جہاں عام معنی تو اپنی اصل اور عام فہم شکل میں موجود رہتا ہے لیکن مجازی معنی وہیں تردید کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک مثال یوں ہے۔

''برہمن! تم گھومو پھرو! گھومو پھرو! محبت سے گھومو پھرو! اس ذلیل کتے کو گوداوری کی جھاڑیوں میں رہنے والے شیر نے مار ڈالا ہے''[9]۔

اس عبارت کا مفہوم تو ظاہر ہے مگر غور سے پڑھیے تو واضح ہوگا کہ مخاطب کرنے والا' برہمن فقیر کو گھومنے پھرنے کے لیے نہیں بلکہ نہ گھومنے پھرنے کے لیے ہوشیار کر رہا ہے کیونکہ جس جگہ برہمن فقیر کتے کے خوف سے گھومتا پھرتا نہیں تھا وہیں یعنی گوداوری دریا کے کنارے لگی ہوئی جھاڑیوں میں کتے سے بھی زیادہ خونخوار درندہ شیر موجود ہے۔ ظاہر ہوا کہ اس جملے میں مجازی معنی' مشہور عام معنی' کی تردید کرتا ہوا نظر آرہا ہے۔ یہاں یہ مجازی معنی براہ راست لفظوں سے طلوع ہو رہا ہے۔ کیوں کہ ایسے مقامات پر جہاں مجازی معنی تردیدی یا ابطالی رخ اختیار کرتا ہے مشہور عام معنی یا علامتی معنی موجود نہیں رہتے۔ ظاہر ہوا کہ مثالِ بالا میں ابتدائی معنی کی ترتیب اور اس ترتیب کو موجود کرنے والے الفاظ دونوں ہی مشہور عام معنی (अभिधा) اور استعاراتی معنی (व्यंजना) سے ہٹ کر مجازی معنی کو (व्यंजकत्व) کو ایک تیسرے تفاعل کی شکل میں پیش کر رہے ہیں مطلب یہ کہ یہاں مجازی معنی اپنی موجودگی کے لیے لفظ اور معنی کے باہمی تفاعل کی توقع کرتا ہے۔ مجازی معنی کے لیے یہ دونوں یعنی لفظ اور معنی دائمی نسبت (नित्य–सापेक्ष) رکھتے ہیں۔ ایسے مقامات بھی آتے ہیں جب لفظ جلی ہوتا ہے اور معنی خفی ہوتا ہے۔ یا معنی جلی ہوتا ہے اور لفظ خفی ہوتا ہے۔ ایسے حالات میں مجازی معنی کہیں لفظ سے نمودار ہوتا ہے تو کہیں معنی سے طلوع ہوتا ہے۔

آنند وردھن سے قبل قدیم ہندوستانی فلسفے کے میدان میں قوتِ لفظ کے بارے میں کافی غور وخوض کیا جا چکا تھا اور سنسکرت صرف ونحو کے ماہرین (वैयाकरण) نے بھی لفظ کی قوت پر کافی غور وخوض کیا تھا اور انھوں نے پایا کہ حرف اور لفظ کا جزو (वर्ण और पद) زبانی ادائگی کے فوراً بعد ختم ہو جاتے ہیں۔ اس لیے ان کا کوئی زمرہ (समुदाय) خلق نہیں ہو پاتا۔ جب کہ صورتِ حال یہ ہے کہ اخذِ معنی کے لیے زمرہ کی ضرورت ہوتی ہے چاہے وہ حرف کا زمرہ ہو چاہے جزوں کا زمرہ ہو اس مسئلے کے حل کے لیے انھوں نے سماعت میں آنے والے صوتی (ध्वन्यात्मक) لفظ کے علاوہ بھی ایک ایسے لفظ کا تصور کیا جو واحد اور ابدی ہے اور اسے سپھوٹ (स्फोट) کا نام دیا۔ سپھوٹ سے مراد ہے پھوٹ نکلنا، بچ کر کھلنا، پھٹے پڑنا وغیرہ۔ سنسکرت صرف ونحو کے علماء نے یہ خیال ظاہر کیا کہ کانوں سے جو لفظ سنائی دیتا ہے وہ عارضی ہے (अनित्य) اور اس سے ہمیں کوئی معنی حاصل نہیں ہوتا۔ ان کے ایسا کہنے کا سبب یہ ہے کہ متکلم جو لفظ اپنی زبان سے ادا کرتا ہے اس کے سارے حروف کو ایک ساتھ ادا نہیں کر سکتا۔ مثلاً لفظ 'کتاب' کو ادا کرنے میں متکلم سب سے پہلے 'ت' کو ادا کرے گا۔ پھر 'ا' کو پھر 'ب' کو ادا کرے گا۔ واضح ہوا کہ جب وہ 'ب' کو ادا کرے گا تو اس لمحے 'ت' اور 'ا' کی ادائگی موجود نہیں رہے گی۔ 'ت'، 'ا' اور 'ب' ادا ہوتے ہی فضا میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے ملنے کا انتظار کیے بغیر اپنا وجود غیاب میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس لیے سنسکرت صرف ونحو کے علماء نے انھیں عارضی یا لمحاتی مانا اور ایک دائمی (नित्य) لفظ کا تصور پیش کیا جس سے معنی آفرینی ہو اسی لفظ کو انھوں نے سپھوٹ کا نام دیا۔ یہاں فطری طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ جب کسی بامعنی لفظ کا ایک ایک حرف زبان سے ادا ہوتے ہی اپنی عارضی فطرت کے سبب غائب ہو جاتا ہے اور جب ایک کے بعد دوسرے ادا کیے گئے حروف کو باہمی طور پر مل کر بامعنی لفظ بننے کا موقع ہی نہیں ملتا تو متکلم کے لفظ کے معنی کا ادراک ایک سامع کے لیے کیسے ممکن ہوتا ہے؟ اس بارے میں ان علما کا خیال ہے کہ حالاں کہ لفظ کا ہر حرف ادا ہوتے ہی فضا میں تحلیل

ہو جاتا ہے لیکن وہ غائب ہونے پر بھی سامع کے قلب و ذہن پر اپنے اثرات مرتب کر جاتا ہے کیونکہ سامع نے لفظ کے ہر حرف کو الگ الگ سنا ضرور ہے۔ اس لیے ہر لفظ کے ہر حرف کی بتدریج سماعت، لفظ کے معنی کا ادراک کراتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ لفظ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک دائمی (नित्य) اور دوسرا عارضی (अनित्य)۔ دائمی لفظ ظاہر نہیں ہوتا اور وہ ہمیشہ ہمارے قلب میں موجود رہتا ہے جب کہ عارضی لفظ ظاہر ہوتا ہے اور وہ زبان سے ادا ہوتے ہی فضا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ تربیت یافتہ دائمی لفظ، عارضی لفظ کے خصوصی ٹکراؤ سے جاگ پڑتا ہے یہی عمل ہی سپھوٹ (स्फोट) ہے۔ جسے دھونِ بھی کہا گیا ہے۔ جسطرح الگ الگ حروف کو سننے سے لفظ اور اس کے معنی کا ادراک نہیں ہو سکتا اور اس کا ادراک جس طرح سپھوٹ یا دھون کے ذریعہ ہی ممکن ہے اسی طرح لفظوں کے لغوی معنی سے ہی شعر کی جمالیات کا ادراک ممکن نہیں ہے۔ سپھوٹ کا نظریہ دھونِ نظریہ کی اساس ہے۔ سنسکرت صرف و نحو کے علما کے علاوہ تانترکوں[۱۰] (तांत्रिकों) نے سپھوٹ کو متوسط (मध्यमा) کلام کہا۔ ان مفکرین نے اسے خوابیدہ کلام بھی کہا جس کو جگانے کا ذریعہ وہی صوتی اور عارضی کلام ہے۔ جسے ہم لسانی طور پر کہتے اور سنتے ہیں اور جسے ویکھری (वैखरी) کہا گیا ہے۔

یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات میں کلام کی درجہ بندی کرتے ہوئے کلام کے چار درجے متعین کیے گئے ہیں۔ ان کی ماہیت معلوم ہو جانے پر سپھوٹ خود بخود واضح ہو جائے گا۔ پہلا درجہ پَرا واک (परावाक) کہلاتا ہے۔ ہوا کی طاقت سے شکم میں جس کلام کا آغاز ہوتا ہے اُسے پَرا واک کہا جاتا ہے۔ ناف کے نزدیک جب کلام پہنچتا ہے تو اسے پشینتی واک (पश्यंतीवाक) کہا جاتا ہے۔ دل کے نزدیک جب کلام پہنچ کر آگے بڑھتا ہے تو اسے مدھیما واک (मध्यमा–वाक) کہا جاتا ہے اور اسی کو سپھوٹ بھی کہا جاتا ہے۔ جب کلام قلب سے آگے بڑھ کر زبان، تالو اور حلق سے ٹکراتا ہوا باہر ظاہر ہوتا ہے۔ تو اسے ویکھری واک (वैखरीवाक) کہا جاتا ہے۔ سپھوٹ کی حالت یعنی مدھیما واک کی حالت میں سبھی لفظوں کے معانی ایک ہوتے ہیں لیکن وہ مختلف اصوات

سے کے ذریعہ مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اسی لیے سنسکرت صرف و نحو میں ویکھری واک کو ہی دھوَنِ کہا گیا ہے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ کلام کا جاگنا اور سونا کیا ہے؟ غور کریئے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ جاگنا اظہار ہے اور اظہار کی غیر موجودگی ہی سونا ہے۔ سپھوٹ کا یہ اظہار اسی شکل میں ہوتا ہے جس شکل میں حرف اور جزوِ لفظ کا علم ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب ہم کسی لفظ کے اولین حرف کو زبان سے ادا کرتے ہیں تو اس کا تجربہ اس عارضی لفظ کی مکمل ادائگی کے بعد بھی موجود رہتا ہے۔ اس طرح جب ہم لفظ کے آخری حرف کو ادا کرتے ہیں تو آخری حرف اپنے تجربے اور اپنے پیش رو حروف کے تجربے کے ساتھ مجازی معنی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس مکمل تجربے کی علت سپھوٹ کی شکل میں رہنے والا دائمی (नित्य) لفظ ہے۔ غور طلب ہے کہ اس کائنات کی ابتدا بھی صوت یعنی لفظ 'کن' یا بگ بینگ (Big-Bang) سے ہوئی اور یہ کائنات آخر کار صوت (صور کے پھونکنے سے) کے سبب ہی فنا ہو جائے گی۔ مجازی معنی کے اظہار کو ہم ایک مثال سے بھی سمجھ سکتے ہیں۔ تاریکی میں ڈوبے ہوئے کمرے میں چراغ کی کرنیں جتنے حصے میں پڑتی ہیں اور جس تناسب سے پڑتی ہیں کمرے کا اتنا حصہ اسی تناسب سے روشن ہو جاتا ہے۔ معلوم ہوا کہ چراغ کی کرنیں مجازی معنی کو ابھارنے میں معاون کا کام کرتی ہیں۔ ان میں قوتِ استعارہ موجود ہے اور کمرہ استعاراتی یا مجازی معنی سے پُر ہے اسطرح سپھوٹ نام کا ایسا لفظ جو سنسکرت صرف و نحو کے ماہرین کے نزدیک کمرہ ہی نہیں' آسمان کی طرح بلکہ آسمان کی طرح ہی نہیں' خالقِ حقیقی کے مماثل دائمی اور وسیع مانا گیا ہے' بولنے والے سے اور ادا ہونے پر سامع کے ذریعہ سننے پر اسی ہیئت میں ظاہر ہو جایا کرتا ہے۔ آنند وردھن نے جس مجازی معنی کا تصور پیش کیا وہ بھی سپھوٹ کی طرح ہی نیا' وسیع اور اہل دانش کی گرفت میں آنے والا تھا اور اس کا تعلق مشہور عام معنی یعنی لغوی معنی سے بھی تھا۔ کشمیر میں آنند وردھن کے زمانے میں سنسکرت صرف و نحو کا طوطی بولتا تھا اور اسے اس عہد میں سارے علوم کا 'مکھ' یعنی چہرا کہا جاتا تھا۔ ظاہر ہے کہ آنند وردھن بھی اس کے اثرات سے پہلو تہی نہیں کر سکتے تھے اس لیے انھوں نے سپھوٹ تصور سے اپنے مجازی معنی کے تصور کو جوڑ دیا اور مشہور عام معنی اور مجازی معنی کے درمیان تعلق کو بھی قبول کیا۔ اس زمانے میں ایک مسئلہ یہ بھی تھا کہ مجازی معنی (व्यंजना) کو

صرف لسانیات کے ماہرین (शब्दशास्त्री) نے ہی اہمیت دی تھی۔ دوسرے فلسفیوں نے اسے قبول نہیں کیا تھا۔ ان فلسفیوں میں خاص تھے میمانسا والے (मीमांसक) اور منطق والے (तार्किक) میمانسا میں جملے سے معنی اخذ کرنا ہی خاص کام تھا اسی لیے میمانسا کو واکیہ شاستر (वाक्य–शास्त्र) بھی کہا جاتا تھا۔ علم منطق کا منصب تھا کسی ثبوت کے بغیر مدلول کو قبول نہ کرنا۔ اس علم میں تجزیہ تھے کا پیمانہ ثبوت (प्रमाण) تھا اسی لیے منطق کو پرمان شاستر (प्रमाणशास्त्र) بھی کہا جاتا تھا۔ ان دونوں علوم نے مجازی معنی کو اہمیت نہیں دی تھی اسی لیے آنندوردھن کو اپنے زمانے میں مجازی معنی کے خلاف اٹھائی جانے والی دلیلوں کا جواب دینا پڑا۔ اسپھوٹ نظریہ کے ماننے والے آچاریہ جس دُھونِ کو مانتے تھے وہ عارضی لفظ تک ہی محدود تھی ان کا مجازی معنی بھی عارضی لفظ تک ہی محدود تھا۔ عارضی لفظ کے ساتھ کوئی تفاعل، قوت اور رخ (व्यापार, शक्ति, वृत्ति) کا تصور ان کے پاس نہیں تھا۔ لیکن آنندوردھن اپنے تصورِ صوت میں بہت باریک بین تھے۔ آچاریہ ابھنوگپت کے مطابق انھوں نے اسم دُھونِ کو مجازی قوت تک محدود نہیں رکھا، بلکہ انھوں نے ابتدائی معنی یعنی لغوی معنی کو بھی دُھوَنِ کہا۔ اور استعاراتی لفظی تفاعل (व्यंग्य-शब्द-व्यापार) کو بھی دُھوَنِ کہا۔ نیز اس شاعری کو بھی دُھوَنِ کہا جس میں استعاراتی نظام بھی موجود پایا۔ اس طرح آنندوردھن نے صوت یعنی دُھوَنِ کو ایک وسیع تناظر عطا کیا۔ نتیجتہً انھوں نے پانچ معانی میں دُھوَنِ کو تسلیم کیا۔ اول لفظ، دویم لغوی معنی، سویم مجازی معنی، چہارم مجازی معنی کا تفاعل اور پنجم ان چاروں سے مزین شاعری۔ اس طرح آنندوردھن نے دُھوَنِ لفظ کو ارتقائے معانی کے ذریعہ شاعری کے ہر پہلو تک وسیع تر کر دیا۔ جیسا کہ ہم عرض کر چکے ہیں آنندوردھن کے اس تصور پر خوب اعتراضات کیے گئے۔ ان مخالفین میں کئی آچاریوں کے نام لیے جاتے ہیں یعنی دھنجے (धनंजय) راج شیکھر (राजशेखर) کُنتک (कुन्तक) بھوج (भोज) شاردا تنئے (शारदातनय) دھنک (धनिक) مُکل (मुकुल) پرتہارینڈراج (प्रतिहा - रेन्दुराज) - مہم بھٹ (महिमभट्ट) اور بھٹ نایک (भट्टनायक) جب کہ آنندوردھن کے نظریہ کو قبول کرنے والے آچاریوں میں ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) ممٹ (मम्मट)

جے دیو (जयदेव) وشوناتھ (विश्वनाथ) اَپّے دیکشت (अप्पय दीक्षित) ودیاناتھ (विद्यानाथ) اور جگنّاتھ آتے ہیں۔ بہر حال آنند وردھن کے عہد میں ہی اُن کے نظریات پر کافی تنقید کی گئی جن کا جواب بہت ہی ماہرانہ طریقے سے آنند وردھن نے دیا۔ جوکہ دھونیالوک میں آج بھی موجود ہیں۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دیویدی نے جن کا خلاصہ اپنی کتاب آنند وردھن میں پیش کیا ہے۔ جوکہ اس طرح ہے۔

اعتراض نمبر(۱)۔ اگر مجازی معنی اور لغوی معنی کی بنیاد ایک ہی لفظ ہے تو ان دونوں کو الگ الگ کیوں مانا جائے؟ ساتھ ہی ان دونوں سے حاصل ہونے والے معانی کو بھی کیوں نہ ایک ہی تسلیم کیا جائے؟ مطلب یہ کہ مجازی معنی کو لغوی معنی اور لغوی معنی کو مجازی معنی مان لیا جائے اور ان دونوں میں فرق نہ کیا جائے۔

جواب نمبر(۱) آنند وردھن نے اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے کہا کہ میں نے یہ تسلیم کیا ہے کہ مجازی معنی بھی اسی لفظ میں موجود رہتا ہے جس لفظ میں لغوی معنی موجود رہتا ہے۔ میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ دونوں معانی کی اساس بھی ایک ہے لیکن ان دونوں کو تب بھی ایک نہیں مانا جا سکتا۔ کیوں کہ مجازی قوت صرف لفظ میں ہی نہیں رہتی بلکہ یہ معنی میں بھی موجود رہتی ہے۔ اس طرح لفظ کو لے کر اگر قوتِ استعارہ اور قوتِ دال میں کوئی فرق نہیں ہے تو معنی کو لے کر دونوں میں فرق ضرور ہے۔ ایک جزو کو لے کر اگر وحدت تسلیم کر لی جائے تو دوسرے کو لے کر فرق بھی تسلیم کیا جائے گا اور جب دوسرے جزو میں فرق کو تسلیم کر لیا جائے گا تو اول جزو میں بھی انھیں الگ الگ کیوں نہ قبول کیا جائے؟

نمبر(۲) صرف اساس کے فرق سے قوتِ استعارہ کو قوتِ دال سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ لغوی معنی لغت میں متعین کیے گئے معنی تک ہی

محدود رہتا ہے جب کہ مجازی معنی اس سے کہیں زیادہ وسعت رکھتا ہے۔ آنند وردھن ایک لطیف نکتہ پیش کرتے ہوئے آگے فرماتے ہیں کہ قوتِ استعارہ ایسے مقامات پر بھی عمل پذیر ہوتی ہے جہاں لفظ بھی موجود نہیں رہتا مثلاً رقص اور ڈرامہ میں ہاتھوں اور پیروں کی حرکات، چہرے اور آنکھوں اور نیز ابروؤں کے ذریعہ اداکاری وغیرہ الفاظ نہیں ہیں، یہ معنی بھی نہیں ہیں کیونکہ معنی تو لفظ کے اندر موجود ہوتا ہے لیکن اداکاری سے جو ترسیل ہمیں حاصل ہوتی ہے وہ لفظی ثبوت نہ ہو کر براہ راست ثبوت (प्रत्यक्ष–प्रमाण) کے زمرہ میں آتی ہے۔

نمبر (۳)۔ قوتِ دال اور قوتِ استعارہ دونوں میں فرق اس بنیاد پر بھی ہیکہ ان کے باہمی تعلق میں بھی فرق ہے۔ جس لفظ میں قوتِ دال رہتی ہے اور اگر اس میں قوتِ استعارہ بھی موجود رہتی ہے تو وہاں غور کرنے پر ظاہر ہوگا کہ وہاں قوتِ استعارہ قوتِ دال کو بنیاد بنا کر رواں دواں ہوتی ہے۔ اس لیے دونوں میں فرق ہے۔

نمبر (۴)۔ چونکہ قوتِ دال اور قوتِ استعارہ دونوں کے باہمی تعلق میں فرق ہے۔ اس لیے اس نکتے پر ایک اور فرق ظاہر ہوتا ہے ۔ وہ یہ ہے کہ کسی لفظ میں قوتِ دال خود کو جس لمحے میں ظاہر کرتی ہے اسی لمحے میں قوتِ استعارہ ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کا اظہار، قوتِ دال کے ظاہر ہونے کے بعد ہوتا ہے۔

نمبر (۵)۔ قوت دال اور قوتِ استعارہ دونوں کو اس بنیاد پر بھی ایک نہیں مانا جاسکتا ہے کیوں کہ دونوں کے موضوع الگ الگ ہوتے ہیں ۔ قوتِ دال یا لغوی قوت کا موضوع ہوتا ہے صرف

اس کا اپنا معنی لیکن قوتِ استعارہ اس لفظ کے معنی کا تعین سیاق و سباق کو مدنظر رکھتے ہوئے کرے گی مثلاً اگر کہا گیا کہ سورج غروب ہو گیا۔ تو اس جملے کا مطلب نمازیوں کے لئے یہ ہوا کہ وہ مغرب کی نماز پڑھیں، چرواہے کے لئے اس کا مطلب ہوا کہ وہ ریوڑ کو گھر واپس لے جائے۔ مندر کے پجاری کے لئے اس سے مراد یہ ہوئی کہ آرتی اتارے۔ ظاہر ہوا کہ استعاراتی یا مجازی معنی سیاق وسباق کی روشنی میں اپنا تعین کرتا ہے۔ مجازی معنی کی اس غیر معین ساخت سے میمانسا والوں نے استفادہ کیا۔ کیونکہ اسی مجازی معنی کی وجہ سے انھوں نے ویدوں کے کلام کو الوہی کلام مانا اور یہ بھی مانا کہ چونکہ وہ کلام خدائی کلام ہے اس لئے اس کا کوئی متکلم نہیں ہے اور جب اس کا کوئی متکلم نہیں ہے تو اس میں متکلم کا مفہوم بھی تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ جب کہ بشری کلام میں متکلم کا مفہوم لازمی طور پر موجود رہتا ہے اور وہ مفہوم استعاراتی بھی ہوتا ہے۔ اور اسی لئے اس میں معنی کی کثیر الجہتی بھی موجود رہتی ہے اور اسی لئے مفہوم کو سند (प्रमाण) کا درجہ نہیں دیا جا سکتا جب کہ ویدوں کے کلام کو سند (प्रमाण) کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ لغوی معنی اور استعاراتی معنی میں اس بنیاد پر بھی فرق ہے کیوں کہ مجازی معنی مختلف سیاق وسباق میں مختلف صورتیں اختیار کر لیتا ہے اور اس کی اسی غیر معین صورتِ حال سے ہی دونوں معانی میں نمایاں فرق ہوتا ہے۔

اعتراض نمبر ۲۔ لغوی معنی کو مجازی معنی سے جدا کرنے کی جو دلیلیں دی گئی ہیں۔ ان میں مخصوص دلیل یہ ہے کہ لغوی معنی پہلے سے ہی متعین ہے لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ لغوی معنی کو صرف لغت سے ہی متعین کیا

جائے۔ لغوی معنی کو اس آخری معنی تک بھی پھیلایا جا سکتا ہے
جس کو نشانہ بنا کر متکلم کسی جملے یا کلام کو ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت
حال میں مجازی معنی کو بھی لامحالہ لغوی معنی میں ہی شامل کیا جا سکتا
ہے اس لئے الگ سے مجازی یا استعاراتی تفاعل کی ضرورت نہیں ہے۔

جواب۔ آچاریہ آنند وردھن اس اعتراض کے جواب میں دو دلیلیں پیش
کرتے ہیں۔ اول تو یہ کہ مجازی معنی کبھی تفہیم جلی کی شکل میں
نہیں رہتا جب کہ لغوی معنی ہمیشہ تفہیم جلی کو روشن کرتا ہے
ایسی صورت حال میں لغوی معنی کو ہی مجازی معنی میں جذب کرنا
زیادہ سائنسی ہوگا کیوں کہ جو زیادہ وسیع ہے اسی میں ہی محدود
کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ آنند وردھن دوسری دلیل یہ
دیتے ہیں کہ اداکاری نیز جسمانی حرکات و سکنات سے بھی
(جیسا کہ سطور بالا میں بیان کیا جا چکا ہے) استعاراتی ترسیل
ہوتی ہے جب کہ یہ کوششیں لفظ سے باہر کی ہیں۔ اس
لئے مجازی معنی کو لفظ میں لغوی معنی سے الگ قبول نہ کرنیکی
ضد مناسب نہیں ہے۔

سطور بالا میں لغوی معنی اور مجازی معنی کے درمیان جو فرق ہے اس پر اعتراض
اور آنند وردھن کے جوابات پیش کیے جا چکے ہیں اب ان دونوں یعنی لغوی معنی
اور مجازی معنی دونوں کے نمودار ہونے کی ترتیب پر بھی اظہارِ خیال کیا جائے
گا۔ مجازی معنی کی تین مخصوص علامتیں ہیں۔ شئے یعنی خیال، النکار یعنی صنائع بدائع
اور رس یعنی کیفیت آمیز انبساط۔ ان تینوں میں مجازی معنی کا ادراک لغوی معنی کے ادراک
کے بعد ہوتا ہے۔ اس لیے ان تینوں علامتوں میں لغوی معنی اور مجازی معنی کے ادراک
میں بھی ایک ترتیب ہوتی ہے۔ اس ترتیب کا علم شئے اور النکار میں تو بہت
صاف رہتا ہے۔ دھون کے سیاق و سباق میں جو مثالیں آچاریوں نے دی ہیں

ان سے یہ واضح ہو جائے گا۔ شے میں جہاں تک ترتیب معانی کا سوال ہے اس ضمن میں ایک مشہور مثال کے ذریعہ اس کو سمجھایا گیا ہے۔

वाणिजक हस्तिदन्ता: कुत्रास्माकं व्याघ्रकृ—त्तयश्च ।
यावल्लुलितालकमुखी गृहे परिष्वक्कते स्नुषा ।।

یعنی ہاتھی دانت اور شیر کی کھال کے تاجر سے بوڑھا شکاری کہہ رہا ہے کہ ہمارے یہاں ہاتھی دانت اور شیر کی کھال اب کہاں؟ جب چہرے پر اپنی زلفیں بکھیرے ہوئے یہ بہو گھر میں ہر وقت ہڑ دنگ مچائے ہوئے ہے۔ یہاں لُلِتا لک مُکھی (लुलितालक मुखी) لفظ جس کا معنیٰ ہے 'چہرے پر زلفیں بکھیرے ہوئے' بہت اہم ہے اور اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ اس بوڑھے شکاری کی بہو ہمہ وقت جنسی خواہش کی اسیر رہتی ہے اور اسی سبب شکاری کا بیٹا کمزور ہو گیا ہے۔ جس کے سبب نہ تو وہ شیر کا شکار کر پاتا ہے اور نہ ہی ہاتھی کا شکار کر پاتا ہے۔ یہاں جس صورتِ حال کی عکاسی کی گئی ہے وہ بناوٹی نہیں ہے بلکہ ایک فطری صورتِ حال کو بیان کیا گیا ہے۔ اس بیان میں کسی النکار یا صنائع بدائع کا استعمال بھی نہیں کیا گیا ہے اس لئے یہ بیان شے (वस्तु) کا بیان ہے۔ یہاں پہلا معنی تو یہی ہے کہ شکاری کی بہو اپنے چہرے پر زلفیں بکھیرے ہوئے گھر میں اودھم مچائے ہوئے ہے لیکن اس کا دوسرا معنی یہ بھی ظاہر ہو رہا ہے کہ وہ ہمہ وقت جنسی خواہش میں ڈوبی ہوئی رہتی ہے اس لئے اس نے اپنی ایسی حالت بنا رکھی ہے۔ آگے بڑھ کر تیسرا معنی یہ دستیاب ہوا کہ اسی کے سبب شکاری کا بیٹا اب شکار کے لائق نہیں رہا آخری اور چوتھا معنی یہ حاصل ہوا کہ ایسی حالت میں وہ پہلے کی طرح نہ تو شیر کو مار سکتا ہے اور نہ ہاتھی کا شکار کر سکتا ہے۔ اس لیے اب ہاتھی دانت اور شیر کی کھال کو بیچنے کا سوال ہی کہاں اٹھتا ہے؟ ظاہر ہوا کہ شے میں مجازی معنی ترتیب وار نمودار ہوا ہے اور اس کا ادراک تفہیم کے چار درجوں تک ہوا ہے۔ یہ شے میں مجازی معنی کی مثال ہے۔

النکار کے مجازی معنی کی تفہیم بھی درجہ بدرجہ ہو پاتی ہے۔ مثلاً جب یہ کہا گیا کہ "سورج کی گائیں آپ کو بے پناہ خوشی دیں"۔ تو اس جملے کا مفہوم سمجھنے کے لئے سب سے پہلے

ہم لفظ گائے پر غور کریں گے۔ یہاں سورج کی گائے سے مراد سورج کی کرن ہے نہ کہ مشہورِ عام معنی ایک چوپایہ جسے عرفِ عام میں گائے کہا جاتا ہے۔ اس طرح اس جملے میں بھی معنی کا ادراک بتدریج ہوا ہے۔

رس میں بھی رس کا ادراک، لغوی معنی کے بعد ہی ہوتا ہے۔ رس، شئے اور النکار میں صرف اتنا ہی فرق ہوتا ہے کہ ان دونوں میں ترتیب کا بھی ادراک ہوتا ہے مگر رس میں ایسا نہیں ہوتا۔ ایک مثال سے بات واضح ہو جائے گی کہ جب دُشینت (दुष्यंत) یہ کہتا ہے کہ میں نے شکنتلا کا چہرہ کسی طرح اونچا تو کرلیا لیکن اسے چوم نہ سکا۔ اس جملے میں محبت کا جو اظہار ہے وہ افسوس آمیز رس سے بھرا ہوا ہے۔[۱۴] اسے سمجھنے میں زیادہ وقت تو نہیں لگتا مگر یہاں معنی کی گرفت، ادراکِ شئے، جملے کے معنی کے ادراک' اور ادراکِ سیاق وسباق کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتی تھی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ معنی کی پرتیں جب ہم پر درجہ بدرجہ کھلتی ہیں تو اس عمل کا ادراک ہمیں نہیں ہوتا۔ ہم تو معنی کی تفہیم کی ترتیب میں ہی محو رہتے ہیں۔ ریوا پرساد دویدی اس مقام پر ایک مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ۔[۱۵]

" اس طرح ثابت ہوا کہ مجازی معنی کی ہر کلی، لغوی معنی کے ڈنٹھل پر کھلتی ہے یا ہمیں یوں کہنا چاہیے کہ مجازی معنی کی خوشبو لغوی معنی کی کھلی ہوئی کلی کی ناف سے منتشر ہوتی ہے۔ لیکن ہمیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ پہلے کلی کھلی اور بعد میں خوشبو پھیلی۔ لیکن یہ بات حتمی ہے کہ پہلے کلی کھلتی ہے اور خوشبو بعد میں بکھرتی ہے۔ مطلب یہ کہ ہمیں محسوس تو نہیں ہوتا لیکن مجازی معنی ہمارے اوپر ایک ترتیب سے عیاں ہوتا ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوا کہ لغوی معنی اور مجازی معنی ایک دوسرے سے الگ حیثیت رکھتے ہیں اس لیے ان کی تفہیم کرانے والے عمل بھی اپنی اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔"

سطورِ بالا میں کیے گئے تجزیہ سے معلوم ہوا کہ آنندوردھن معنی کی دو اقسام مانتے ہیں۔ اول لغوی معنی (वाच्यार्थ) یعنی مشہورِ عام معنی۔ دوئم مجازی معنی (प्रतीयमान अर्थ) جب کہ مجازی معنی کا ادراک کرانے والا عمل ہی ویبجنا (व्यंजना) کہلاتا ہے۔ یہ لفظ اور معنی دونوں میں موجود رہتی ہے اور اسی کو دُھونِ کہا جاتا ہے۔ انھیں کی بنیاد پر

آنند وردھن نے معنی کے تین تفاعل بتائے ہیں ۔ اول ابھدھا (वाचकत्वथा अभिधा) یعنی لغوی معنویت ۔ دویم لکشنا یا گُن ورِتّ (लक्षणा या गुणवृत्ति) یعنی علامتی یا اشاراتی معنویت اور سویم وینجنا یا وینجکتو (व्यंजना या व्यंजकत्व) یعنی مجازی یا استعاراتی معنویت ۔ اس سے ظاہر ہوا کہ قواعد میں لفظ دُھونِ جس معنی میں استعمال ہوتا ہے (جو کہ سرسری ہوتا ہے) اس معنی میں وہ شعریات میں استعمال نہیں ہوتا ۔ کیوں کہ شعر میں دُھونِ کا اظہار لفظ کے لغوی معنی ، اشاراتی معنی اور ان دونوں کے تفاعل سے پیدا ہونے والے مجازی معنی سے ہوتا ہے ۔ ان کی موجودگی سے ہی شعر ، شعر کہلانے کے لائق ہوتا ہے ۔ دوسرے الفاظ میں جہاں لفظ اور عام معنی ثانوی حیثیت اختیار کر کے مجازی معنی کو اولیت دیتے ہیں وہاں صوتی شعر (ध्वनि—काव्य) نمو پذیر ہوتا ہے ۔ اور اس طرح ہیئت کے اعتبار سے شاعری کی کئی قسمیں ہو سکتی ہیں لیکن ان سب کا ذائقہ تو ایک ہی ہوتا ہے ۔ اس طرح دھُوَنِ شاعری کی حسب ذیل خصوصیات ہوتی ہیں ۔

(۱) یہ اعجاز آفرینی اور اثر آفرینی سے مزین ہوتی ہے ۔

(۲) دھُوَنِ شاعری میں غیر معمولی پن (लोकोत्तर) کا عنصر غالب ہونا چاہیے ۔

(۳) دھُوَنِ شاعری میں نئے نئے خیالات کو پیش کرنے کی قوت (नवनवोन्मेष शालीनता) ہونی چاہیے ۔

(۴) استعاراتی معنی کے ساتھ ہی اس شاعری میں دلآویزی کا موجود رہنا بھی لازمی ہے ۔

(۵) دھُوَنِ شاعری میں رس کی موجودگی بھی لازمی ہے ۔

(۶) دھُوَنِ شاعری میں ایسے پیغامات بھی ہونے چاہیئے جو حیاتِ انسانی کو مثبت سمت کی طرف لے جائیں ۔

(۷) دھُوَنِ شاعری میں ترسیلِ عام (साधारणीकरण) کی صفت بدرجۂ اتم موجود ہوتی ہے ، جس سے قاری انسانی زندگی سے تعلق رکھنے والے غم اور انبساط آمیز احساسات کا ادراک حاصل کر کے خود کو پوری انسانی زندگی کا ایک جز و محسوس کرنے لگتا ہے ۔

(۸) دھونِ شاعری میں دائمی حسن کی کار فرمائی رہتی ہے، جس سے ہر ملک اور قوم کا فرد لطف حاصل کر سکتا ہے۔

(۹) دھونِ شاعری میں صوتِ شئے، صوتِ صنائع بدائع اور صوتِ کیفیت آمیز انبساط تینوں ایک ساتھ موجود رہتے ہیں لیکن ان کی یہ موجودگی متناسب ہوتی ہے جس سے صاحبِ دل (सहृदय) کو زیادہ سے زیادہ لطف حاصل ہو سکے۔

(۱۰) دھونِ شاعری میں ہر طرح کے شعری تخیل اور شعری رفعت نیز بلند آہنگی کی کارفرمائی رہتی ہے۔

(۱۱) دھونِ شاعری میں عام طور پر انسانی زندگی کے لطیف ترین محسوسات کی عکاسی موجود رہتی ہے۔ (اردو شاعری میں صنفِ غزل پر اس کا بہترین اطلاق ہوتا ہے)

(۱۲) دھونِ شاعری میں شاعری کا مقصد، حقیقی جذبات کو لائقِ ترسیل بنانا ہے۔ شاعر اپنے ذاتی اور معصوم اظہار کو اس طرح آراستہ کرکے پیش کرتا ہے کہ وہ کیفیت آمیز ہو کر صاحبِ دل کو مسحور کر لیتا ہے۔

(۱۳) دھونِ شاعری میں مجازی یا استعاراتی تفاعل (व्यंजना) کے سبب تخلیق زیادہ موثر لطیف ترین اور جمالیاتی عنصر سے مزین رہتی ہے۔

اوپر کے تجزیہ سے یہ ظاہر ہوا کہ نظریۂ صوت، رس دبستان کی طرح بہت اہم ہے۔ اس نظریہ میں شاعری کی تنقید کے تمام عملی پہلو دستیاب ہیں۔ آنند وردھن نے شاعری کے خارجی اور باطنی دونوں پہلوؤں پر باریک بینی سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس لیے ان کے نظریات ان سے قبل کے دبستانوں مثلاً النکار اور ریت کی توسیع تو کرتے ہی ہیں ان کے بعد کے نظریات مثلاً وکروکتِ اور اوچتیہ پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس لیے شاعری کی تنقید کے نقطۂ نظر سے دھونِ نظریہ دوسرے نظریات کی بہ نسبت زیادہ وسعت رکھتا ہے۔ اس نظریہ کی ایک خصوصیت یہ بھی رہی ہے کہ یہ زمان ومکان کے لحاظ سے ہمیشہ معتبر رہا ہے۔ اور آج بھی صدیاں گزر جانے کے بعد بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اب ہم دھونِ کی اقسام پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔ آنند وردھن نے اپنی

ڈھونیالوک کے دوسرے باب میں ڈھونیوں کے بارے میں تفصیلات پیش کی ہیں۔ آچاریہ ممٹ نے خاص ڈھونیوں کی تعداد ۵۱ بتائی ہے اور ذیلی ڈھونیوں کی تعداد ۱۰۴۰۴ بتائی ہے اس طرح خاص دھونیوں اور ذیلی دھونیوں کو جوڑنے پر دھونیوں کی کل تعداد ۱۰۴۵۵ ہو جاتی ہے۔ بہر حال جہاں تک دھون کی تعداد کا سوال ہے۔ آنندوردھن کہتے ہیں کہ دھونیوں کی تعداد بتائی نہیں جاسکتی لیکن انھوں نے دھونیا لوک میں جو مثالیں پیش کی ہیں، ان کے مطابق ڈھونِ کی چودہ اقسام ہیں۔ ان میں چار غیر مقصود دال (अविवक्षित वाच्य) اور دس مقصود دال ہیں۔ ان اقسام کے ضمن میں جو مثالیں انھوں نے پیش کی ہیں وہ سنسکرت کی مخصوص روایت، تہذیب اور ساخت کے اعتبار سے پیش کی گئی ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی اپنی کتاب آنندوردھن میں رقم طراز ہیں کہ "وِوَکشت" (विवक्षित) سے مراد ہے جس کا اظہار اس کی اصل شکل میں کرنا مقصود ہو، اُسے وِوَکشت (विवक्षित) کہتے ہیں۔ اسی طرح اَوِوَکشت پر اظہارِ خیال کیا ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ اَوِوَکشت ڈھونِ (अविवक्षित—ध्वनि) میں لغوی معنی تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ تغیر بھی دو طرح ہوتا ہے اول جزوی (आंशिक) اور دویم کلّی (सर्वात्मना)۔ جزوی تغیر، لغوی معنی کی ہیئت میں نہ ہو کر اس کے محل یا موقع میں ہوتا ہے۔ عام طور پر لغوی معنی کا محل دوسرے معانی کے ساتھ تعلق میں پوری طرح قوی ہوتا ہے۔ لیکن کبھی ایسا موقع بھی آتا ہے جب اس کی یہ قوت کمزور ہو جاتی ہے، تب اسے کسی معاون کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی حالت کو تغیرِ محل کہا جاتا ہے۔ آنندوردھن نے ایسی حالت کو ایک محل سے دوسرے محل میں چلا جانا کہا ہے اور اس کے لیے انھوں نے اَرتھانتر سنکرمت (अर्थान्तरसंक्रमित) کا استعمال کیا ہے اور اس سے آمیز دھونِ کو انھوں نے اَرتھانتر سنکرمت واچیہ دھونِ (अर्थान्तर—संक्रमित—वाच्य—ध्वनि) کہا ہے۔ 'ارتھانتر' سے مراد ہے معنی میں فرق یا دوسرا معنی اور 'سنکرمت' سے مراد نزدیک پہنچا ہوا، اس طرح پورے لفظ کا مطلب ہوا ایسا لغوی معنی جو دوسرے معنی کے نزدیک پہنچا ہوا ہو۔ اسی کو جزوی تغیر (आंशिक परिवर्तन) کہا جاتا ہے۔

جب کہ دوسرا تغیر یعنی کلی تغیر (सर्वात्मना) میں لغوی معنی کی پوری ہیئت ہی تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس میں لغوی معنی اپنی ہیئت کو تبدیل کر کے دوسری ہیئت اختیار کر لیتا

ہے۔ اس عمل میں اس کا تعلق دوسرے معانی سے قائم ہو جاتا ہے۔ اس تعلق سے لغوی معنی کی اصل ہیئت تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً 'آب' کا اصل معنی تو پانی ہے مگر گہر کے تعلق سے گہر کا اصل معنی تبدیل ہو کر چمک کے معنی میں مستعمل ہوتا ہے۔ آنند وردھن نے ایسی حالت میں یعنی لغوی معنی کا اپنی اصل ہیئت کو تبدیل کر کے دوسرے معنی کی حالت میں آجانے کو اتینت ترسکرت کہا ہے۔ یہاں ترسکرت سے مراد ہے تحلیل ہو جانا یا نظر انداز ہو جانا۔ چونکہ لغوی معنی کی اولین ہیئت نظر انداز ہو جاتی ہے اس لیے وہ چھپ جاتا ہے اور سامنے آنے والی دوسری ہیئت ہی اشاراتی تفاعل (लक्षणा—व्यापार) کہلاتی ہے۔ معلوم ہوا کہ اَوِ وکشت واچیہ دھون (अविवक्षित—वाच्य—ध्वनि) کی دو شکلیں ہیں۔ اول ارتھانتر سنکرمت واچیہ (अर्थान्तर-संक्रमित—वाच्य) دویم اتینت ترسکرت واچیہ (अत्यंत—तिरस्कृत—वाच्य) یہ دونوں شکلیں کہیں ایک جزو سے ظاہر ہوتی ہیں اور کہیں مختلف جزو سے۔ کئی جزو سے ظاہر ہونے پر انھیں جملے سے روشن ہوئی کہا جاتا ہے اور تب انھیں دو نام دیے جاتے ہیں پہلا پد پرکاشیہ (पद प्रकाश्य) یعنی جزو سے روشن اور دوسرا واکیہ پرکاشیہ (वाक्य—प्रकाश्य) یعنی جملے سے روشن۔ ان دونوں کے بارے میں ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی نے کئی مثالیں پیش کی ہیں جنھیں دھونیا لوک میں آنند وردھن نے پہلے ہی پیش کیا ہے۔

اول۔ پد پرکاشیہ ارتھانتر سنکرمت واچیہ دھون (पद—प्रकाश्य—अर्थान्तर—संक्रमित-वाच्य—ध्वनि) اس دھون کے ضمن میں ڈاکٹر دویدی نے چھ مثالیں پیش کی ہیں۔ میں ان میں سے صرف دو مثالیں پیش کر رہا ہوں۔

" پہلے تو یہی میری سب سے بڑی بے عزتی ہے کہ میرے بھی دشمن ہیں اور حد تو یہ ہوئی کہ یہ بادیہ نشین رام بھی میرا دشمن ہے اور وہ بھی یہیں راکششوں کے گروہ در گروہ کو ختم کیے جا رہا ہے اور میں راون ہوتے ہوئے بھی زندہ ہوں۔"

اصل متن یوں ہے۔

न्यक्कारो हययमेव मे यदरयस्तत्राप्यसौ तापस: ।
सोऽप्यत्रैव निहन्ति राक्षसकुलं जीवत्यहो रावणा: ॥

ڈاکٹر دویدی اس کی تشریح یوں کرتے ہیں کہ یہاں لفظ راون ' راون کی زبان سے ہی ادا ہو رہا ہے۔ اور اس طرح لفظ راون کی اہمیت راون کی نظر میں ہی کم کی جا رہی ہے کیوں کہ راون کے پاس ماورائی قوتیں بھی تھیں پھر بھی رام کے ذریعہ اس کے اہل خاندان کا قتل کیا جانا اور قوی ہونے کے باوجود راون کا اس ضمن میں کچھ نہ کر پانا ' خود راون کو راون کی نظروں سے گرا رہا ہے اور اس سے راون کی بے بسی اور ندامت مترشح ہو رہی ہے اور یہاں ان مصرعوں میں راون کی بے بسی اور شرمندگی کا اظہار ہی خصوصی طور پر ہو رہا ہے۔ یہاں صرف ایک جزو یعنی راون کے ارد گرد ہی پوری بات کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ اس لیے یہاں پدپر کاشیہ ارتھانتر سنکرمت واچیہ دھونِ (पद प्रकाश्य—अर्थान्तर—संक्रमित—वाच्य—ध्वनि) ہے۔

دوسری مثال یوں ہے۔

" اوصاف کی اہمیت تب ہوتی ہے جب ان کی تعریف اہلِ دل حضرات کرتے ہیں۔ کنول یعنی کنول تبھی کنول بنتا ہے جب سورج کی کرنیں اس پر مہربان ہوتی ہیں۔"

اصل متن یوں ہے۔

तदा जायन्ते गुणा यदा ते सहृदयेगृहयन्ते ।
रविकिरणानुगृहीतानि भवन्ति कमलानि कमलानि ।।

اس شعر میں صرف ایک جزو یا لفظ ' کنول ' مخصوص معنی رکھتا ہے۔ اس لیے یہاں بھی پدپرکاشیہ ارتھانتر سنکرمِت واچیہ دھونِ ہے۔

دویم ہے واکیہ پرکاشیہ ارتھانتر سنکرمِت واچیہ دھون (वाक्य—प्रकाश्य—अर्थान्तर-संक्रमित—वाच्यध्वनि) جیساکہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے جب کئی جزو سے ارتھانتر سنکرمِت واچیہ دھونِ نمو پذیر ہوتی ہے۔ وہاں اس کو جملے سے نمو پذیر ہونے والی دھونِ کہا جاتا ہے۔ دھونیا لوک سے ایک مثال یوں پیش کی جا رہی ہے۔

' وقت جو ہے وہ کسی کے لیے سم قاتل بن جاتا ہے تو کسی کے لیے آبِ حیات ' کسی کیلیے آبِ حیات اور سمِ قاتل دونوں اور کسی کے لیے نہ تو سم قاتل ہے اور نہ ہی آبِ حیات '۔

اصل متن یوں ہے۔

विषमयित: केषामपि केषामपि प्रयात्यमृत निर्माण:
केषामपि विषामृतमय: केषामप्यविषामृत: काल:

ڈاکٹر دویدی اس کی تشریح کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہاں پورے بیان میں آبِ حیات اور سمِ قاتل دونوں لفظ آغاز سے لے کر اختتام تک بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔ ان کا مخصوص معنی یہاں اثر پذیر نہیں ہوتا کیوں کہ سمِ قاتل کا مخصوص معنی تو ہے مار ڈالنے والا سیال اور آبِ حیات سے مراد ہے جاں بخش سیال۔ وقت نہ تو کسی کی جان لیتا ہے اور نہ کسی مردے میں زندگی دوڑاتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ زہر کے زہریلے پن اور آبِ حیات کی جاں بخش خصوصیت کا وقت کے خصوصی معنی سے کوئی تعلق نہیں بنتا۔ نتیجتہً دونوں الفاظ اپنے اپنے مخصوص معانی کو لیے ہوئے ان معانی کی تلاش میں آگے بڑھتے ہیں جن کی اساس پر وقت کے ساتھ تعلق قائم ہو سکے اور یہ معانی ہیں غم ناکی اور مسرت۔ ظاہر ہے کہ ان معانی سے زہر اور امرت کا تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ اسے اور واضح کریں تو ظاہر ہو گا کہ زہر سے مراد ہے غم آمیزی اور امرت سے مراد ہے مسرت آمیز سیال۔ اب اور صاف ہو گیا کہ وقت میں یہ دونوں خصوصیات موجود ہیں۔ وقت کبھی غم دیتا ہے تو کبھی خوشی دیتا ہے۔ آنند وردھن فرماتے ہیں کہ یہاں زہر اور امرت لفظوں سے غم ناکی اور نشاط انگیزی کے ساتھ ہی ساتھ زہر ناکی اور جاں بخشی کا علم بھی ہمیں ہو جاتا ہے۔ اس لیے اس بیان میں آبِ حیات اور سمِ قاتل جو کئی بار ظاہر ہوتے ہیں انھیں ارتھانتر سنکرمت مانا جائے گا اور یہاں معنوی وسعت سے تفریق زمانی بھی مترشح ہو رہی ہے، اس لیے یہاں دھونِ ہے اور چونکہ یہاں یہ دھونِ کسی جز سے نمو پذیر ہونے والے معانی کے باہمی اتصال (संक्रमण) سے ظاہر ہو رہی ہے اس لیے اسے واکیہ پرکاشیہ (جملے کے ذریعہ روشن) ارتھانتر سنکرمت واچیہ دھون کہا جائے گا۔ ظاہر ہوا کہ ارتھانتر سنکرمت واچیہ دھونِ جز اور جملے دونوں سے نمو پذیر ہوتی ہے۔ اب ہم پد پرکاشیہ (جز و سے روشن) اتینت ترسکرت (بہت نظر انداز کی جانے والی) واچیہ دھونِ (لغوی صوت) پر اظہارِ خیال کریں گے۔

اس ضمن میں دھونیالوک سے ایک مثال ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی یوں پیش کرتے ہیں۔
" جاڑے میں کہرے سے ڈھکے ہوئے چاند کا ہالہ سانس کے سبب اندھے آئینہ کی طرح دھندلا بنا ہوا ہے۔"
اصل متن یوں ہے :۔

'निश्श्वासान्ध इवाद शश्चिन्द्रमा न प्रकाशते'

اس کی تشریح ڈاکٹر دویدی یوں پیش کرتے ہیں کہ لفظ اَندھ بصارت کے فقدان کا اظہار کرتا ہے۔ اس سے مراد ایسی آنکھ سے ہے جس میں بصارت ختم ہو چکی ہو۔ ایسی آنکھ کسی بھی شے کا پیکر قبول نہیں کر سکتی۔ لیکن پیش کردہ مثال میں لفظ 'اندھ' آئینہ کے لیے استعمال ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ آئینہ آنکھ نہیں ہے جس میں بصارت ختم ہونے کا تصور کیا جا سکے۔ اس لیے 'اندھ' لفظ سے نکلنے والے مشہور عام معنی یعنی بصارت کے ختم ہونے کے مفہوم کو یہاں نظر انداز کرنا پڑے گا۔ اور اس سے متعلق پیکر کو قبول کرنے کی صلاحیت کے فقدان کو سامنے رکھتے ہوئے 'اندھ' لفظ کا معنی نکالنا پڑے گا ظاہر ہوا کہ آئینہ اندھے کے مماثل تو ہو ہی سکتا ہے۔ جس طرح اندھی آنکھ، شے کا پیکر قبول نہیں کر سکتی۔ اسی طرح سانس سے آلودہ آئینہ بھی کوئی پیکر قبول نہیں کر سکتا۔ واضح ہوا کہ پیکر کو قبول نہ کرنے کی حالت میں آئینہ اور آنکھ دونوں برابر ہیں۔ یہاں جو مماثلت آنکھ اور آئینہ میں پائی جا رہی ہے وہ اشاراتی وصف (लक्षणा—गुण) کے سبب ہے اور پیکر کو قبول نہ کرنے کی حالت کو مجازی معنی (व्यंजना) کے ذریعہ ظاہر کیا جا رہا ہے۔ یہاں 'اندھ' لفظ کے اولین معنی کو نظر انداز کر کے نیا مفہوم حاصل کیا گیا۔ اس لیے یہاں پَدپرکاشیہ اَتینت ترسکرِت واچیہ دھوَنِ (पद—प्रकाश्य—अत्यंत तिरस्कृत वाच्यध्वनि) ہے۔ واکیہ پرکاشیہ (جملے سے روشن) اَتینت ترسکرِت (بہت نظر انداز کی ہوئی) واچیہ دھوَن (لغوی صوت) کے لیے ڈاکٹر دویدی نے ایک مثال گیتا سے دی ہے۔

'جب ساری دنیا کی رات ہوتی ہے تو نفس کو قابو میں رکھنے والا جاگتا ہے۔ اور جب ساری دنیا جاگتی ہے تب نفس کو قابو میں رکھنے والے کے لیے رات ہوتی ہے'

اصل متن یوں ہے :۔

या निशा सर्वभूतानां तस्यां जागर्ति संयमी
यस्या जाग्रति भूतानिसा निशा पश्यतो मुनै:

اس کی تشریح کرتے ہوئے ڈاکٹر دویدی کہتے ہیں کہ اس جگہ رات کا مخصوص معنی ہے تیرگی آمیز وقت اور جاگنے سے مراد ہے نیند کا فقدان، لیکن اس موقع پر ان دونوں معانی کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ یہاں رات اور جاگنے کے لغوی معنی سے کوئی سروکار نہیں ہے بلکہ یہاں اشاراتی مفہوم کی اہمیت ہی مانی جائے گی۔ یہاں رات سے مراد ہے ادراکِ عناصر سے دور اور جاگنے سے مراد ہے ادراکِ عناصر۔ اس مفہوم سے تیرگی اور روشنی کی مناسبت ہی مجازی معنی کی اساس ہے۔ چونکہ اس مثال میں رات اور جاگنا کئی بار استعمال ہوا ہے۔ اس لیے یہاں واکیہ پر کاشیہ (جملے سے روشن) معنی ہے اور چونکہ یہاں رات اور جاگنے کا عام معنی نظر انداز کیا گیا ہے اس لیے یہاں واکیہ پر کاشیہ آتینت ترسکرت واچیہ دھوَن ہے۔ یہاں تک تو اَوِوَکشِت واچیہ دھوَن (अविवक्षित वाच्य ध्वनि) یعنی جس کا اپنی اصل شکل میں اظہار نہیں ہو رہا ہے اسی دھوَن پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ اب ہم وِوکشتانیہ پر واچیہ دھون (विवक्षितान्यपरवाच्य ध्वनि) پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

اس دُھوَن کو آنند وردھن نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ وہ ہے جس میں مجازی معنی کا ادراک لغوی معنی کی تفہیم کے اتنی دیر بعد ہوتا ہے جس سے یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ مجازی معنی ابھی حاصل ہو رہا ہے یعنی دونوں معانی کی تفہیم میں جو ترتیب ہے اس کا احساس بھی ہونے لگتا ہے۔ دوسرا حصہ وہ ہے جس میں لغوی معنی اور مجازی معنی دونوں کی تفہیم کے درمیان کے وقفے کا ادراک ہمیں نہیں ہو پاتا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ اس میں بھی دونوں معانی کی ترتیب ضرور موجود ہوتی ہے مگر اس کا ادراک ہمیں نہیں ہو پاتا۔ ان دونوں حصوں کو آنند وردھن دو الگ الگ نام دیتے ہیں اول کرم دیوت (क्रमद्योत) یعنی ترتیبی نور آفرینی اور دوئم اَلکشیہ کرم دیوتا (अलक्ष्य क्रमद्योत) یعنی غیر مقصود ترتیبی نور آفرینی، دونوں

حصوں میں آنند وردھن نے لفظ کرم (क्रम) یعنی ترتیب کو جوڑ دیا ہے۔ مراد یہ کہ ان دونوں حصوں کو تقسیم کرنے والا عنصر 'ترتیب' ہے۔ پہلے میں ہمیں ترتیب کا احساس ہوتا ہے مگر دوسرے حصے میں ترتیب کے موجود ہوتے ہوئے بھی ہمیں اس کا ادراک نہیں ہو پاتا۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دیویدی نے اس ضمن میں یہ بتایا ہے کہ آچاریوں نے اس صورتِ حال کو ایک خوبصورت مثال کے ذریعہ سمجھایا ہے۔ مثال یوں ہے کہ کنول کی سو پنکھڑیوں میں سوئی کا ایک ساتھ چبھنا کنول کی پنکھڑیاں بہت نرم ہوتی ہیں۔ اس لیے سوئی ان میں بے ساختہ چبھ جاتی ہے۔ اس عمل میں سب سے پہلے والی پنکھڑی میں سوئی سب سے پہلے چبھتی ہے اور بعد میں ساری پنکھڑیوں میں یکے بعد دیگرے سوئی چبھتی ہے مگر یہ عمل اتنا تیز ہوتا ہے کہ ہمیں اس بات کا ادراک نہیں ہو پاتا کہ ساری پنکھڑیوں میں سوئی کے چبھنے کی زمانی ترتیب کیا ہے؟ لیکن یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ ساری پنکھڑیوں میں سوئی کے چبھنے کے عمل میں ایک ترتیب ضرور رہتی ہے۔ اس عمل کو سنسکرت میں سوچی، شت پتر، شت پتر۔ ویدھ۔ نیائے۔ (सूची—शतपत्र—शतपत्र—वेध—न्याय) کہا گیا ہے۔ سوچی سے مراد ہے سوئی۔ شت پتر سے مراد ہے صد برگ یعنی سو پنکھڑیاں۔ ویدھ یعنی چبھنے کا عمل۔ مطلب یہ کہ سوئی کا سو پنکھڑیوں، سو پنکھڑیوں میں چبھنے کا اصول۔

آنند وردھن نے ترتیبی نور آفرینی (क्रमोद्योत) لفظ کا استعمال کم کیا ہے۔ اور اس لفظ کی جگہ انرٹن وینگیہ (अनुरणन व्यंग्य) کی اصطلاح زیادہ استعمال کی ہے۔ 'انرٹن' کا لغوی معنی ہے 'رٹن'۔ 'رٹن' سے مراد ہے بجنا۔ بانگِ درا یعنی گھنٹے کی آواز سے یہ نکتہ اور واضح ہو جائے گا۔ جب گھنٹے پر چوٹ پڑتی ہے تو دو طرح کی آوازیں ہمیں سنائی پڑتی ہیں۔ پہلی وہ آواز ہے جو گھنٹے پر چوٹ پڑنے کے فوراً بعد سنائی پڑتی ہے اور دوسری وہ آواز جو پہلی آواز کے بعد کچھ دیر تک سنائی پڑتی ہے۔ پہلی آواز کو سنسکرت میں نکواڑ (निक्वाण) کہا جاتا ہے اور دوسری آواز جو کہ پہلی آواز کی گونج یا بازگشت کی شکل میں ہوتی ہے۔ پہلی آواز کو رٹن بھی کہا جاتا ہے دوسری آواز جو بازگشت یا گونج کی شکل میں ہے اسے انرٹن کہا جائے گا۔ آنند وردھن نے اسے اور واضح کرتے ہوئے بتایا کہ جب ہمارے ذہن کے گھنٹے پر لفظ کی ضرب لگتی ہے تو پہلے اس سے لغوی معنی کی شکل میں ایک بڑی آواز سنائی پڑتی ہے جب وہ پُرسکون ہو جاتی ہے تب اس کے بعد بازگشت یا گونج کی شکل میں مجازی معنی

طلوع ہوتا ہے۔ یہ بازگشت ہمارے قلب میں کافی دیر تک موجود رہتی ہے اور ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس سے قبل بھی ایک آواز ہماری سماعت سے گزر چکی ہے۔ اس طرح آنندوردھن نے ان دونوں کے دونام دیے۔ اول انورنٹو پم وینگیہ (अनुरणनोपम व्यंग्य) یعنی بازگشت آمیز استعاراتی معنویت اور دوسری الکشیہ کرم وینگیہ (غیر مقصود ترتیبی استعاراتی معنویت) اس طرح آنندوردھن نے دھونِ کی ان اقسام کو بہت ہی لطیف پیرائے میں سمجھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

اب ہم الکشیہ کرم وینگیہ (अलक्ष्य क्रम—व्यंग्य) یعنی غیر مقصود ترتیبی مجازی صوت پر اظہار خیال کریں گے۔ آنندوردھن نے اس دھونِ کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ رس' (रस) رسا بھاس (रसाभास) یعنی رس کا ادراک' بھاؤ' (भाव) یعنی جذبہ' بھاوابھاس (भावाभास) یعنی جذبے کا ادراک' بھاؤپرشم (भावप्रशम) یعنی جذبے کا تحلیل ہوجانا' بھاوودئے (भावोदय) یعنی طلوع جذبہ' بھاؤ سندھِ (भावसंधि) یعنی اتصال جذبہ اور بھاؤ شبلتا یعنی جذبے کا تنوع۔ ان آٹھوں کی تقسیم کے بعد آنندوردھن نے ان آٹھوں کے بارے میں تفصیلات نہیں بتائی ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ آنندوردھن کا خاص موضوع تو مجازی معنی تھا' جس کے ذریعہ وہ دھونِ کو ثابت کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے آنندوردھن رس اور جذبہ کی تشریح نہیں کرتے وہ رس کی ساخت پر بھی خاموش رہتے ہیں وہ اس سوال پر بھی خاموش رہتے ہیں کہ رس کی نمو پذیری (रस-निष्पत्ति) کیسے ہوتی ہے۔ لیکن یہ بات اہم ہے کہ وہ رس کی اہمیت کو اسی طرح قبول کرتے ہیں جیسا کہ ان کے بعد کے آچاریہ اور ان کے شارح ابھنو گپت (अभिनवगुप्त) یا آچاریہ ممٹ (मम्मट) نے قبول کیا ہے۔ اور دھونیا لوک میں کئی مقامات پر وبھاؤ' انوبھاؤ' سنچاری (विभावानुभाव संचारी) یعنی مرکزی کردار' اثرات اور منقلبات کا ذکر کئی کارِکا (कारिका) [18] اور ورتیّ (वृत्ति) [19] میں کیا ہے۔ اور انھوں نے یہ بات بھی واضح کی کہ شاعری میں کبھی کبھی مناظر یا مرکزی کردار (विभाव) اثرات (अनुभाव) اور ترسیلی یا اضافی کیفیات (व्यभिचारी—भाव) باہمی اتصال کی غیر موجودگی میں بھی صرف مجازی معنی کی موجودگی سے ہی رس نمو پذیر ہوتا ہے۔ مجازی معنی سے رس کی نمو پذیری کو ہی آنندوردھن رس دھونِ کہتے ہیں۔ اب ظاہر ہے کہ مختلف اصناف

میں بھی اس سبب رس کا اطلاق بخوبی مانا جانے لگا اور ہماری غزل کے اشعار تو رس دھُونِ کا بہترین نمونہ ہیں۔ اس طرح دھونِ اور رس کا بہت اہم تعلق آنند وردھن نے پیش کیا۔ اور رس نظریہ کو اپنے افکار سے وسعت دی۔ انھوں نے دھون اور النکار کے درمیان بھی ربط پیدا کیا۔ ہم جانتے ہیں کہ لفظ اور معنی کی ایک مخصوص ہیئت ہی النکار ہے۔ جس سے شاعری میں جمال آفرینی پیدا ہوتی ہے۔ آنند وردھن نے دھوَنِ کو شاعری کی روح کہا ہے۔ اس روح کو اور قوی بنانے کے لیے النکاروں یعنی صنائع بدائع کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ النکار، شاعری میں کسی خاص عنصر کی حیثیت نہ رکھ کر شاعری کے جزو لاینفک کی صورت موجود رہتے ہیں۔ اسی لیے آنند وردھن نے النکار دھوَنِ کا بھی تصور پیش کیا۔ ان کا ارشاد ہے کہ جب کسی کلام میں النکار یا صنائع بدائع کے سبب مجازی معنی طلوع ہوتا ہے۔ تو وہاں النکار دھُوَنِ ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح آنند وردھن اپنے مجازی معنی کے تعاقب میں النکار اور دھُوَنِ میں ایک گہرا رشتہ قائم کرتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے نظریۂ اسلوب (रीति) سے دھوَنِ کا تعلق ظاہر کیا۔ آنند وردھن نے لفظ اور معنی کو پیکرِ شاعری (काव्य-शरीर) قرار دیا۔ اور بتایا کہ جہاں تک اسلوب کا سوال ہے یہ زمانہ اور مزاج یعنی شاعر کی شخصیت سے تعلق رکھتا ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کے مطابق ہی اسلوب اختیار کرتا ہے۔ اور اس اسلوب کی بنیاد پر وہ اصوات کے ذریعہ خود کو ظاہر کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ جس اسلوب کو خلق کرتا ہے اس میں ہی روحِ شاعری یعنی دھُوَنِ دھڑکتی رہتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ دھوَنِ اور اسلوب کا تعلق روح اور جسم کا تعلق ہے۔ آنند وردھن کے بعد کے نظریات نے ان کے افکار سے استفادہ کیا اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں آنند وردھن دھوَنِ کو شاعری کی روح مانتے ہیں وہیں کُنتک (कुन्तक) وکروکت (वक्रोक्ति) یعنی پیچیدہ اظہار کو شاعری کی روح مانتے ہیں۔ آنند وردھن نے شاعری میں دھوَنِ کے صحیح استعمال کے لیے شاعرانہ صلاحیت کو لازمی قرار دیا ہے۔ کُنتک نے بھی پیچیدہ اظہار کو شاعر کی صلاحیت سے نمودار ہونے والا عنصر قرار دیا ہے۔ آنند وردھن تخیل صنائع بدائع (النکار) اسلوب، محسوسات اور رس کو دھوَنِ کے عناصر ترکیبی کے روپ میں مانتے ہیں۔ اسی طرح کُنتک بھی

ان عناصر کو وکرو کتی کی اساس تسلیم کرتے ہیں۔ دھونی اور وکرو کتی دونوں شاعری کو لطیف ترین اظہار مانتے ہیں۔ اس طرح دھون اور وکرو کتی میں بھی ایک گہرا تعلق ہے۔ ٹھیک اسی طرح دھون اور اوچتیہ (औचित्य) یعنی موزونیت میں بھی ایک قربت ہے۔ آنند وردھن یہ مانتے ہیں کہ موزونیت کی شکست سے رس کی بھی شکست ہوتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ شاعری میں موزونیت سے ہی رس نمو پاتا ہے۔ آنند وردھن رس دھون کو ہی بہترین دھون تسلیم کرتے ہیں اور موزونیت' اس رس دھون کی اساس ہے۔

سطورِ بالا میں جو اطلاعات اور تشریحات پیش کی گئی ہیں ان پر اگر ہم غور کریں تو پائیں گے کہ دھون نظریہ کے مختلف عناصر اتنے اہم ہیں کہ ان کے ڈانڈے نو تنقید (NewCriticism) شکاگو ناقدین کی تنقید (Chicago-criticism) اسلوبیاتی تنقید (Stylistics criticism) ساختیاتی تنقید (Structural criticism) نیز علم شرح (Hermeneutics) سے ملتے ہیں۔ دس صدی قبل جو نظریات آنند وردھن نے پیش کیے تھے وہ قصۂ پارینہ نہیں ہیں۔ ان کی افادیت ہمیشہ رہیگی۔

حواشی:

۱۔ راج ترنگنی ہیم شری

۲۔ آچاریہ ابھنو گپت بھی کشمیری تھے یہ بھی شاعر، ماہر شعریات اور فلسفی تھے۔ یہ دسویں صدی کے اوائل میں موجود تھے بہت ہی ذہین اور درّاک تھے اس لیے ان کی شرحیں اصل تصانیف جیسا رتبہ رکھتی ہیں۔ انھوں نے آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر پر جو شرح لکھی اسے ابھنو بھارتی (अभिनव भारती) کہتے ہیں' آنند وردھن کی دھونیا لوک پر جو شرح لکھی اسے دھونیا لوک لوچن (ध्वन्यालोक लोचन) یا سہردیا لوچن (सहृदयालोचन یا کاویا لوک لوچن (काव्यालोक लोचन) کہا جاتا ہے۔ اپنے استاد بھٹ توت (भट्टतौत) کی کتاب کاویہ کوستبھ (काव्य कौस्तुभ) کی شرح کاویہ کوستبھ ودرن (काव्य कौस्तुभ विवरण) کے نام سے لکھی اور اپنی قابلیت کا لوہا منوایا۔ ان تینوں شرحوں کو شامل کر کے علماء نے تحقیق کی ہے کہ انھوں نے ۴۲ کتابیں تصنیف کیں۔ جن میں زیادہ تر فلسفے پر لکھی گئی ہیں۔

۳۔ آنند وردھن ۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی ص ۔ ۱۰۰ ۔ ۱۰۱

۴۔ " " ص ۔ ۱۰۲

۵۔ مکتک ایک ایسی صنف ہے جس میں کسی ایک جذبے یا خیال کا آزادانہ اظہار غزل کے مختلف اشعار کی طرح ہوتا ہے ۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ یہ دو مصرعوں میں ہی کہا جائے ۔ اس کے مصرعوں کی تعداد کا تعین اس خیال یا جذبے کے مکمل اظہار تک محدود ہے۔ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ سنسکرت شاعری میں مختصر شعری صنف نہیں ہے یہ خیال غلط ہے کیونکہ مکتک اور گاتھا سنسکرت شاعری کی مختصر اصناف ہیں ۔

۶۔ مٹی، آگ، پانی، آسمان اور ہوا (क्षिति, जल, पावक, गगन, समीरा)

۔ تلسی داس

۷۔ دیوتاؤں کا باغ ۔

۸۔ سورگ کا ایک پیڑ، جس کے نیچے جو خواہش کی جائے، پوری ہوتی ہے ۔

۹۔ آنند وردھن ۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی ۔ ص ۹۴

۱۰۔ تنتر (तंत्र) وِدّیا (विद्या) کے ماہرین عملیات اور کالا جادو سے متعلق علم کے ماہرین تانترک کہلاتے ہیں ۔ قدیم ہندستان میں اس علم کو باقاعدہ فروغ حاصل ہوا اور ماورائی عناصر نیز روح جیسے موضوعات پر تفصیلی مواد فراہم کیا گیا ۔

۱۱۔ دھونیالوک ۳/۳

۱۲۔ آنند وردھن ۔ ص ۲۶۴ ۔ ۲۶۲

۱۳۔ آنند وردھن ۔ ریوا پرساد دویدی ۔ ص ۱۹۱ (دراصل یہ ایک پراکرت گاتھا ہے، جس کا ترجمہ سنسکرت میں کیا گیا ہے)

۱۴۔ محبت کا افسوس آمیز اظہار (अनुशयदिग्ध—प्रेम)

۱۵۔ آنند وردھن ۔ ریوا پرساد دویدی ص ۲۷۱

۱۶ ۔ آنند وردھن ۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی ص ۱۴۰

۱۷ ۔ آنندوردھن ۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی ص ۱۵۵

۱۸ ۔ 'کارکا' اس جملے کو کہتے ہیں جس میں کوئی خیال یا اصول شلوک کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے

۱۹ ۔ ورتی میں 'کارکا' کا مفہوم اجمالاً بیان کیا جاتا ہے ۔



وکروکت (वक्रोक्ति)
[پیچیدہ اظہار]

نظریۂ صورت یعنی دھوَنِ نظریہ کے خلاف جو آچاریہ تھے۔ ان میں آچاریہ کنتک (कुंतक) بہت اہم تھے۔ انھوں نے 'وکروکت' کو ایک نظریہ کی شکل دی اور اسے قائم کرنے کی پوری کوشش کی۔ یہ اور بات ہے اس نظریہ کو اتنا استحکام نہیں مل سکا جتنا کہ رس، النکار، ریتی اور دھونِ کو ملا تھا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آچاریہ کنتک نے اپنی ذہنی صلاحیتوں کے سبب وکروکت کو اپنے زمانے میں ایک نظریہ کا درجہ عطا کیا۔

تاریخی اعتبار سے شعریاتی نقطۂ نظر سے سب سے پہلے آچاریہ بھامہ نے 'وکروکتِ' کو شاعری کا بنیادی عنصر قرار دیا اور انھوں نے اپنی تصنیف 'کاویالنکار' میں فرمایا۔

सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते।
यत्नोऽस्यां कविना कार्य: कोऽलंकारोनयाविना।।

دوسری جگہ فرمایا۔

'वाचाम वक्रार्थ शब्दोक्तिरलंकाराय कल्पते'

یعنی وکروکت سے مراد ہے لفظ اور معنی کی پیچیدگی۔ ظاہر ہوا کہ آچاریہ بھامہ لفظ اور معنیٰ کی پیچیدگی کی متناسب صورت کو وکروکت کہتے ہیں۔ دراصل آچاریہ بھامہ مبالغہ (अतिशयोक्ति) کو ہی وکروکتِ بھی کہتے ہیں۔ ان کا ماننا تھا کہ شاعری میں مبالغہ شاعری میں حسن پیدا کرتا ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ مبالغہ میں صفات کی زیادتی موجود رہتی ہے اور صفات کی زیادتی سے ان کا مطلب تھا عام اظہار سے مختلف، اس کے لیے انھوں نے ایک اصطلاح وضع کی جسے انھوں نے (लोकातिक्रान्तगोचरता) کہا۔ انھوں نے فرمایا کہ مبالغہ کے طلسم سے ہی معنیٰ طلوع ہوتا ہے۔ ان کے اپنے الفاظ یوں ہیں۔

अभयाऽथों विभाव्यते اور اس کے فوراً بعد یوں کہتے ہیں کہ شاعری کا سارا حسن وکروکتِ کے

سبب ہے ان کے اصل الفاظ اس طرح ہیں۔ (कोऽलंकारोनयाविना)

آچاریہ بھامہ کے بعد آچاریہ دنڈی نے تو پورے ادب کو ہی دو حصوں میں تقسیم کرتے ہوئے بتایا کہ اظہار دو طرح کا ہوتا ہے۔ پہلا سادہ بیان (स्वभावोक्ति) اور دوسرا پیچیدہ بیان (वक्रोक्ति) اور آگے یہ بھی فرمایا کہ وکروکت میں سادہ بیانی نہ ہو کر پیچیدہ اعجاز آفریں بیان ہوتا ہے۔ سارے النکار یعنی تشبیہ وغیرہ وکروکتِ کی ہی قسمیں ہیں۔ اور یہ بھی کہ ان سبھی النکاروں سے نمو پذیر ہونے والی اعجاز بیانی میں کسی نہ کسی طرح ایہام گوئی یا رعایت لفظی (श्लेष) کی موجودگی ضرور رہتی ہے اور ایہام گوئی یا رعایت لفظی وکروکتِ کے سائے میں پنپتی ہے۔ ان کے الفاظ یوں ہیں۔

'श्लेषो सर्वासुपुष्णाति प्राय: वक्रोक्तिश्रियम'

دنڈی کے بعد آچاریہ وامن وکروکتِ کو لفظ اور معنی دونوں میں موجود نہ مان کر صرف معنی میں موجود مانتے ہیں۔ اور اسے علاماتی معنی (लक्षणा) مان کر قبول کرتے ہیں۔ انھوں نے فرمایا کہ مماثلت آمیز علامت (सादृश्यलक्षणा) ہی وکروکتِ ہے۔ آچاریہ رودرٹ نے تو اسے زیادہ اہمیت نہیں دی اور انھوں نے اسے صرف ایک النکار ہی مانا۔ آنندوردھن نے بھامہ اور دنڈی کی طرح وکروکتِ اور مبالغے کو ایک ہی مانا ہے۔

آنندوردھن کے بعد کنتک نمودار ہوتے ہیں اور انھوں نے اپنی ذہنی افتاد کے باعث وکروکتِ کو ایک وسیع افق عطا کرتے ہوئے اسے ایک نظریہ میں تبدیل کر دیا۔ وکروکتِ کے اقسام اور تشریحات پر شعریات کے علماء نے غور و خوض کرنے کے بعد نتیجہ نکالا ہے کہ دراصل دھونِ اور وکروکتِ میں کوئی عنصری تفریق نہیں ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آنندوردھن نے جہاں جہاں لفظ دھونِ کا استعمال کیا ہے کنتک نے وہیں لفظ وکروکتِ کا استعمال کیا ہے۔ بہر حال کنتک نے اپنی صلاحیتوں کے سبب ایک النکار کو ایک نظریہ میں تبدیل کیا اور شاعری کے پورے منظر نامے میں وکروکتِ کو اہمیت عطا کی۔ اور اعلان کیا کہ وکروکت ہی شاعری کی روح ہے۔ انھوں نے اپنی مشہور تصنیف

وکروکتِ کا دیہ جیوتمُ (वक्रोक्ति-काव्य जीवितम) کے عنوان میں ہی اس طرف اشارہ کر دیا وکروکتِ یعنی پیچیدہ کلام ہی شاعری کی جان ہے۔ وکروکتِ کی تعریف کرتے ہوئے انھوں نے کہا۔

वक्रोक्ति—वैदग्ध्य—भंगी भणिति रिति उच्यते

یعنی شعری تخلیقیت کی دل آویزی اور اس کے ذریعہ پیش کیا گیا کلام ہی پیچیدہ کلام ہے۔ اس کی تشریح کرتے ہوئے انھوں نے آگے فرمایا کہ مشہور عام کلمے سے مختلف اعجاز بیانی سے پُر اسلوب ہی وکروکتِ ہے۔ وہ خود سوال کرتے ہیں کہ یہ اسلوب کیسا ہے؟ جواب دیتے ہیں کہ شعری تخلیقیت سے مزین اسلوب (वैदग्ध्यपूर्ण शैली) پھر سوال کرتے ہیں کہ "ویدگدھیہ" سے کیا مراد ہے؟ جواب دیتے ہیں کہ شعری تخلیقیت (कवि—कर्म कौशल) کس طرح کی؟ جواب دیتے ہیں کہ اس کی 'بھنگی' یعنی زیب وزینت۔ (शोभा) یہ عمل فطری صلاحیت کا مرہون منت ہے۔ جو کہ صاحب دل قاری کو بحر انبساط میں غرق کر دیتا ہے۔ فرماتے ہیں۔[۲۵]

शब्दार्थो सहितौ वक्र—कवि व्यापार—शालिनि।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यम् तद्‌विदाहलादकारिणि

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ وکروکتِ کی ہیئت میں حسب ذیل عناصر اہم ہیں۔

(ا) پیچیدہ کلام بول چال کی عام روش سے ہٹ کر معنی آفرینی کرتا ہے۔

(ب) وکروکتِ ایک مخصوص کلام ہے جو اعجاز آفریں ہے۔

(پ) اعجاز آفریں (चमत्कारपूर्ण) سے مراد یہ ہے کہ اس میں صاحب دل کو نشاط آمیز بنانے کی صلاحیت ہوتی ہے۔

(ت) شاعرانہ تخلیقیت کی دلاویزی ہی اس کی اساس ہے۔

(ٹ) شاعرانہ تخلیقیت کی دل آویزی اور کلام کی اعجاز آفرینی' فطری صلاحیت پر مبنی (प्रतिभाजन्य) ہے۔

(ٹ) وکروکتِ شاعری کے سبھی عناصر میں موجود رہتی ہے۔

اس سے یہ بھی ظاہر ہو رہا ہے کہ کُنتک لفظ اور معنی دونوں کے طلسمی اظہار کو ہی

شاعری مانتے ہیں۔ صرف لفظی حسن یا صرف معنوی حسن ان کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ اپنے اس خیال کو اور واضح کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ لفظ اور معنی دونوں میں ایک توازن برقرار رہنا چاہیے۔ ان دونوں میں سے کسی ایک کو کم یا زیادہ اہمیت نہیں دینا چاہیے۔ موزوں لفظ کے فقدان میں ترسیلِ معنی مجروح ہو جاتی ہے۔ اسی طرح وہ لفظ جو کہ شعری افادیت کی معنویت سے خالی ہے، عبث ہے۔ کُنتک کا خیال ہے کہ ان کے نزدیک تمام صفات سے مزین اور دوستوں کی طرح باہمی تعلق والے لفظ اور معنی ایک دوسرے کی زیب و زینت میں اضافہ کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پیچیدہ کلام میں لفظ کا تمام تر حسن اور معنی کا تمام تر طلسم دونوں کا متوازن اتصال موجود رہتا ہے۔ یہ متوازن اتصال عام لفظ اور عام معنی کا نہیں ہوتا بلکہ مخصوص لفظ اور مخصوص معنیٰ کا ہوتا ہے اور اسی سے صاحب دل کو انبساط حاصل ہوتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شے یا مادہ میں ایک سے زیادہ صفات ممکن ہیں لیکن اس کی سبھی صفات میں اہل دل کو انبساط عطا کرنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ اس شے یا مادے کی مخصوص صفت صاحبِ دل کو نشاط آمیز فضا میں لے جا سکتی ہے۔ ان تشریحات سے ہم حسب ذیل نتیجوں پر پہنچتے ہیں۔

(ا)۔ شاعری کی بنیاد لفظ اور معنی کے درمیان توازن ہے۔

(ب)۔ لفظ اور معنی عام نہ ہو کر مخصوص ہونے چاہیے۔

(ب)۔ مخصوص لفظ وہ ہے جس کے بہت سے مترادفات ہوں مگر ان میں صرف وہی مخصوص معنی کو نمو پذیر کر رہا ہو۔

(پ)۔ مخصوص معنی سے مراد یہ ہے کہ مختلف معانی میں صرف وہی معنی شاعری میں قبول کرنا چاہیے جس میں اعجاز آفرینی اور نشاط آفرینی ہو۔

(ت) لفظ اور معنی دونوں میں موجود حسن کی باہمی مقابلہ آرائی بھی متوازن ہو معلوم ہوا کہ شاعری مخصوص محسوسات اور اظہار کا وہ متوازن اور نشاط انگیز اظہار ہے جو صنائع بدائع آمیز مخصوص لفظیات سے مزین ہو کر شاعرانہ تخلیقیت' سے

نمو پذیر ہوتی ہے۔

کُنتک نے جہاں لفظ اور معنی کے ادب میں لفظ اور معانی کی باہمی مقابلہ آرائی (परस्परस्पर्धि त्व) کی اہمیت تسلیم کی ہے وہیں ادبی مکالمات (साहित्य—विच्छिति) میں صفات اور صنائع بدائع کی باہمی مقابلہ آرائی کی اہمیت بھی قبول کی ہے۔ اس طرح انھوں نے لفظ اور معنی کے ادب کی تین سطحیں بتائی ہیں۔ اول لفظ اور معنی کا عام ادب جو کہ لسانی تجربہ کی اولین شرط ہے۔ دویم، باہمی مقابلہ آرائی سے مزین لفظ اور معنی کا ادب، جو کہ شعر آمیز لسانی تجربہ ہے۔ اور سویم لفظ اور معنی کا مکالماتی (विच्छिति मूलक) ادب، جس میں باہمی مقابلہ آرائی سے مزین لفظ اور معنی کے علاوہ صنائع بدائع کی بھی باہمی مقابلہ آرائی موجود رہتی ہے۔ لسانی تجربہ کی یہ تیسری سطح، ہی آچاریہ کُنتک کی نظر میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ یہ آچاریہ آنند وردھن کے مجازی معنی کی ہی ایک شکل ہے۔ آچاریہ کُنتک شعر کے ضمن میں اسی لیے محض بیانی سے بھرے ہوئے تجربات کو ہی سودمند مانتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس زاوئے سے لفظ اور معنی، صنائع بدائع کے متلاشی ہوتے ہیں۔ جبکہ وکرو کِت (پیچیدہ اظہار) صنائع بدائع سے بذات خود مزین ہوتی ہے۔ معلوم ہوا کہ جملے کی ساخت سے متعلق نظریہ (बंध—अवधारणा) کی روشنی میں لفظ اور معنی کا عام ادب، عام ساختیاتی نظام (सामान्य—बंध) ہے جب کہ لفظ اور معنی کی باہمی مقابلہ آرائی سے پُر ادب کو مخصوص ساختیاتی نظام (विशिष्ट—बंध) اور مکالماتی باہمی مقابلہ آرائی سے مزین لفظ اور معنی کا ادب شعری ساختیاتی نظام (काव्य—बंध) کہلاتا ہے۔ (غور طلب ہے کہ جدید ساختیاتی تنقید سے صدیوں قبل کُنتک نے ساختیاتی نظام کی جو تین سطحیں بتائی ہیں اور تفصیل جس صحت مند اور مربوط طریقے سے پیش کیا ہے وہ مشرقی شعریات کا قابلِ فخر کارنامہ ہے) اس ترتیب سے ظاہر ہوا کہ شعری ساختیاتی نظام، عظیم لسانی تجربہ ہے۔ جس کے تحت لفظ اور معنی کی باہمی مقابلہ آرائی کے شانہ بشانہ صنائع بدائع کی باہمی مقابلہ آرائی بھی ضروری ہے۔ یہی آنند وردھن کی مجازی معنویت (व्यंजना—व्यापार) ہے۔

کُنتک نے وصف (गुण) پر روشنی ڈالتے ہوئے فرمایا کہ شعر کی جان صفت

ہے۔ انھوں نے وصف کی دو قسمیں بتائی ہیں اول عام وصف (सामान्य–गुण) دویم مخصوص وصف (विशेष–गुण) عام وصف کے تحت صنائع بدائع (सौभाग्य) موزونیت (औचित्य) اور مخصوص وصف کے تحت شیرینی (माधुर्य) شفافیت (प्रसाद) ملاحت (लावण्य) اور بلند آہنگی (अभिजात्य) وغیرہ آتی ہیں معلوم ہوا کہ ساختیات کی علامتوں میں صنائع بدائع اور ملاحت بہت اہم ہیں۔ جن کی تشریح آگے آئے گی۔ کنتک ساختیاتی نقطۂ نظر سے ہی شعر کی تشریح کے قایل ہیں۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کے نزدیک صنائع بدائع، ملاحت اور موزونیت شعری ساخت کی فطری صفات کی تشکیل میں ہیں۔ مخصوص وصف (विशेष गुण) جن کی شکلیں تجربے کے اعتبار سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ مثال کے طور پر لطیف ترین پیرایۂ اظہار (सुकुमार–मार्ग) میں شیرینی وغیرہ مخصوص صفات کی شکل وہی نہیں رہتی جو کہ حیرت انگیز (विचित्र) یا میانہ (मध्यम) پیرایۂ اظہار میں ہوتی ہیں۔

شعری ساخت، شاعر کی فطرت اور اس کے تخلیقی عمل کا ہی ثمر ہے۔ اور اس کی دو صفات کا ذکر کنتک نے کیا ہے۔ اول صنائع بدائع (सौभाग्य) اور دویم ملاحت (लावण्य) معلوم ہوا کہ ان کے ساختیاتی نظریہ میں موزونیت (औचित्य) صنائع بدائع (सौभाग्य) اور ملاحت (लावण्य) تینوں کو یکساں اہمیت دی گئی ہے۔ کنتک بتاتے ہیں کہ فطرت کے عین مطابق، مناسب بیان سے مملو وہ صفت جس سے شے یا مادے کی اہمیت روشن ہو موزونیت (औचित्य) ہے۔ کنتک مانتے ہیں کہ فطرت کی واضح طور پر نمو پذیری ہی پیچیدہ اظہار (वक्रता) کا عظیم راز ہے۔ ساخت کے کسی بھی حصے (حرف، رکن، جملہ اور تخلیق) میں موزونیت کی علام موجودگی ہونے سے صاحب دل کے قلب میں عنصر انبساط (सहृदयाहलादकत्व) کا زوال ہوتا ہے۔

کنتک صفتِ موزونیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے کلامِ عام (स्वभावोक्ति) کی تشریح بھی کرتے ہیں۔ ان کے مطابق فطری کلام ہی کلامِ عام ہے۔ وہ کلامِ عام (स्वभावोक्ति) کو النکار نہ مانتے ہوئے اسے بلاغت سے خارج کر دیتے ہیں۔ انکا

ارشاد ہے کہ شئے کا فطری بیان' اظہار یا کلام کی صف میں ضرور آتا ہے لیکن اس کلام کو شاعرانہ معجز بیانی سے نموپذیر ہونے والا النکار نہیں مانا جا سکتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کلام عام میں چونکہ شئے کی فطرت کی نموپذیری ہوتی ہے۔ اس لیے وہ اسے موزونیت کے دائرے میں قبول کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کے حسب ذیل شعر کو وہ کلام عام (स्वभावोक्ति) کے طور پر قبول کر لیں گے اور اس کی اہمیت بھی تسلیم کر لیں گے۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

لیکن اس شعر کو وہ پیچیدہ اظہار کے دائرے میں قبول نہیں کر سکتے (واضح رہے کہ اس شعر میں کُنتک کے پیچیدہ اظہار کی طرح ہی آنند وردھن کی مجازی معنویت (व्यंजकत्व) بھی نہیں ہے) سبب یہ ہے کہ شئے کی فطرت شعر کا بنیادی مواد ہے اور اس کی اعجاز آمیز نموپذیری تہہ طلسمی بالیدگی (غالب کے مطابق گنجینۂ معنی کا طلسم) ہی پیچیدہ اظہار (वैदग्ध्य—भंगी—भणिति) ہے۔ مثلاً دیوان غالب کا پہلا شعر۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

دراصل اس نکتے کو شئے' (वस्तु) اور شعری شئے (काव्य—वस्तु) میں پنہاں تفریق کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے کُنتک شئے سے متعلق فطری کلام کو النکار نہیں مانتے جیسا کہ سطور بالا میں عرض کیا جا چکا ہے۔ لیکن اسی شئے کے شاعرانہ اظہار جو کہ افزوں موزونیت اور صنائع بدائع کی موجودگی کے سبب ظہور پذیر ہوتا ہے اور ساخت کے اعتبار سے پیچیدہ بھی ہوتا ہے۔ اسے کُنتک اہمیت دیتے ہیں۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ سوبھاگیہ (सौभाग्य) یا صنائع بدائع کیا ہیں؟ کُنتک فرماتے ہیں کہ شاعرانہ صلاحیت کے زیر اثر پیدا ہونے والی فعّال معجز بیانی ہی سوبھاگیہ ہے (یہاں واضح رہے کہ سوبھاگیہ کا اپ بھرنش یا بگڑا ہوا روپ سہاگ ہے جسے اردو والے بخوبی جانتے ہیں) ویسے یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ لفظ اپنی جگہ فطری طور پر فعال ہوتے ہیں لیکن

کنتک کے مطابق الفاظ کی فعالیت لکڑی میں آگ کی طرح پوشیدہ رہتی ہے۔ اسے ظہور پذیر کرنے کے لیے شعوری کوشش لازمی ہے۔ جہاں تک شعری حوالے کی بات ہے یہ شعوری کوشش صلاحیت آمیز ہونی چاہیے۔ اس صلاحیت آمیز رم پذیری سے ہی لفظ کی پوشیدہ فعالیت خود کو ظاہر کر دیتی ہے۔ اسی فعالیت کی نمو پذیری کا نتیجہ تخلیقیت ہے' اس تخلیقیت کی اولین علامت کلام اور متکلم دونوں کے اندر ایک حیرت انگیز پیچیدہ اظہار آمیز داخلی برانگیختگی کی موجودگی ہے۔ جس کے سبب شعر کی تخلیق ناگزیر ہو جاتی ہے۔

فعال معجزانہ اظہار سے لبریز موزونیت (औचित्य) کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس کی وجہ سے اہلِ دل (सहृदय) یا باذوق کی باطنی فعالیت بھی جاگ اٹھتی ہے۔ صاحب ذوق کی یہ باطنی فعالیت' قلبی مکالمے (मन: सम्वाद) کی شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ قلبی مکالمہ سے مراد ہے قلبی اثر پذیری (हृदय—सम्वेदन) ۔ قلبی اثر پذیری کیا ہے؟ اسکا جواب کنتک یوں دیتے ہیں

'स्वानुभव गोचरतया प्रतिभास:'

وکر وکتِ جیوتم ص ۱۱۱

مراد یہ کہ صاحبِ ذوق اپنے ہی محسوسات کا بالمشافہ ادراک قلبی اثر پذیری کے دوران کرتے ہیں۔ اگر ہم غور کریں گے تو پائیں گے کہ شعر کی معنی فہمی' کیفیت شناسی' باہمی محسوسات' مکالمہ' داخلی کیفیات اور تخلیقیت کا راز کنتک کے اس جملے میں پوشیدہ ہے شاعرانہ صلاحیت کے لمس سے لفظ کی فعال رم پذیری اور تخلیقیت کو ہی کنتک نے وصفِ صنائع بدائع (सौभाग्य—गुण) کہا ہے۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ ملاحت کیا ہے؟ اس کے بارے میں ہم آنند وردھن کے نظریات پر اظہار خیال کرتے ہوئے بات کر چکے ہیں بہر حال اس ضمن میں کنتک کیا فرماتے ہیں؟ ان کا ارشاد ہے کہ ملاحت (लावण्य) سے مراد ہے جمال آفرینی۔ خود فرماتے ہیں۔

लावण्यं सन्निवेश सौन्दर्यम

۔ وکر وکتِ جیوتم ص ۹۵

ظاہر ہوا کہ ملاحت تخلیقی حسن کی ہم معنی ہے، جس کو صرف سننے سے ہی سامع کے ذہن و قلب میں کیفیت ریزی ہوتی ہے۔ جیسا کہ ہم عرض کر چکے ہیں آنند وردھن نے بھی مجازی معنی (व्यंजना) کے حوالے سے لاونیہ (ملاحت) کی تعریف کی ہے۔ جس طرح خوبرو خواتین کے جسمانی خدو خال کے علاوہ ان کے خوب صورت جسم سے ایک مجموعی خوبصورتی جھلکتی رہتی ہے۔ اسی طرح شعر کے خوب صورت اجزا کے علاوہ شعر کے جو مجازی معانی ہوتے ہیں انھیں ہی ملاحت کلام کہا جاتا ہے۔ یہ موقف آنند وردھن کا ہے۔ مگر اس پر اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے کنتک نے فرمایا کہ آنند وردھن کے مطابق 'ملاحت اور مجازی معنی حالانکہ اپنے اپنے حوالے سے ہم معنی ہیں لیکن در اصل ایسا ہے نہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ اگر آنند وردھن کی اس بات کو قبول بھی کر لیا جائے تو ملاحت کو تخلیقی حسن (रचना–सौन्दर्य) کیسے تسلیم کیا جائے گا؟ اسی لیے کنتک مانتے ہیں کہ ملاحت (लावण्य) اور مجازی معنی (प्रतीयमान अर्थ) دونوں مترادف نہیں ہیں۔

بات یہ ہے کہ خوبصورت خواتین کے مختلف پُرکشش خطوطِ جسمانی کے علاوہ جو ملاحت ہوتی ہے اس سے ہر آدمی لطف اندوز ہوتا ہے لیکن شعر میں موجود مجازی معنی سے صرف صاحب ذوق ہی حظ اٹھا سکتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ شعر کے مجازی معنی کے حسن کا ہم معنی حسیناؤں کے حوالے سے کچھ اور ہے اور یہ کچھ اور کنتک کے مطابق 'حسیناؤں کی ظاہری زیب و زینت ہے جس کی تعریف ان کے عشاق ہی کر پاتے ہیں۔ جس طرح خوبصورت خواتین کی ملاحت' ان کے خدوخال' ظاہری زیبائش اور مجموعی شخصیت سے جھلکنے والی اضافی نیز سبھی کو اپنی طرف کھینچنے والی دلاویزی ہے' اسی طرح شعر کی ملاحت (लावण्य) بھی اس کی ساختیاتی جمال آفرینی ہے جو کہ صرف سننے یا پڑھنے سے سبھی کو متاثر کرتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ ملاحت' ساخت یا تخلیقی حسن کی ہم معنی ہے۔ اس طرح کنتک کا لاونیہ یا ملاحت سمعی (श्रव्य) اور بصری (दृश्य) دونوں ہے۔ معلوم ہوا کہ کنتک کے نزدیک شعری ساخت کی خصوصیات ہیں' موزونیت (औचित्य) ' سوبھاگیہ (सौभाग्य) یعنی صنائع بدائع اور لاونیہ (लावण्य) یعنی ملاحت۔

آچاریہ کنتک نے النکار کی بنیادی فطرت کی بھی تشریح پیش کی ہے شعر یا عام کلام سے

کام نہیں چلتا ۔ کُنتک کے نزدیک شعر میں متکلمی عنصر (वाचक—तत्व) اسی لفظ میں ہے جو منشائے شاعر کے خصوصی معنی کو ظاہر کرنے کے اہل ہو۔ فرماتے ہیں ۔

'कविविवक्षित विशेषाभिधान क्षमत्वमेव वाचकत्व लक्षण म'

اس طرح شعری مکالمہ سے مراد ہے فطری 'دلاویز' اور اہلِ دل کے لیے انبساط افروز کلام' اصل متن یوں ہے ۔

सहृदयाह्लादकारिस्वस्पन्दसुन्दर:

صنائع بدائع آمیز شعریت (सालंकारस्यकाव्यता) کے بارے میں آچاریہ کُنتک کہتے ہیں کہ شعری اظہار سالم ہے ۔ اس کے باطنی عناصر کا تجزیہ تکلفات میں داخل ہے ۔ اُن کا کہنا ہے کہ دال' مدلول' النکار اور صفت وغیرہ کی ترتیب و تہذیب میں شاعر مختلف لمحات میں' مختلف طریقوں سے کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ شعری اور فنی صلاحیت کے ساتھ ہی شعری عمل یا شعری تخلیق رم پذیر رہتی ہے ۔ اور یہی شعریت ہے ۔ اس لیے کُنتک واضح الفاظ میں کہتے ہیں کہ شاعری میں النکار یا صنائع بدائع اضافی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ وہ شاعری کے ہی غیر منقسم اور اہم اجزا کی شکل میں موجود رہتے ہیں ۔

کُنتک یہ مانتے ہیں کہ شاعر اپنے مزاج اور باطنی محسوسات کے مطابق ہی شعری تخلیق میں مصروف ہوتا ہے ۔ شعری تخلیق کا تخم' شاعر کی صلاحیت ہے' لیکن اس صلاحیت کی نمو پذیری بھی شاعر کے باطنی محسوسات کے عین مطابق ہو گی ۔ اس لیے وہ شاعرانہ مزاج کی تقسیم کے مطابق شعری پیرایہ کی شناخت کرتے ہیں ۔ وہ اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ شاعرانہ مزاج کی تقسیم نہیں کی جا سکتی کیوں کہ مزاج شخصی ہوتا ہے لیکن انھوں نے اس کے بعد بھی شاعرانہ مزاج کی تین قسمیں بتائی ہیں ۔ اول لطیف ترین' دویم حیرت انگیز اور سویم میانہ ۔ اسی تقسیم کی بنیاد پر انھوں نے شاعری کے تین پیرایۂ اظہار کا انکشاف کیا ۔ اول لطیف ترین پیرایۂ اظہار (सुकुमार—मार्ग) دویم تحیر آمیز پیرایۂ اظہار (विचित्र—मार्ग) اور سویم میانہ پیرایۂ اظہار (मध्य—मार्ग) اب سوال اٹھتا ہے کہ تینوں پیرایۂ اظہار میں سب سے بہتر پیرایہ کونسا ہے ؟

کُنتک کا خیال ہے کہ یہ تینوں پیرایۂ اظہار دلکش اور اچھوتے ہیں لیکن ان میں فرق صرف دلاویزی کے تخصص کا ہے۔ ایسا اس لیے ہے کیوں کہ محسوسات کی روایتی مشق سے مہذب دل والے ہر شخص کے پاس اپنے مزاج کے مطابق ہی علم اور مشق کا خزانہ ہوتا ہے۔ علم اور مشق کی کامیابی مزاج کے اظہار پر ہی منحصر ہوتی ہے۔ مزاج سے ہی علم اور مشق کی نمو پذیری ہوتی ہے اور یہ بھی ایک سچائی ہے کہ علم اور مشق سے ہی مزاج کو بالیدگی ملتی ہے۔ جس طرح چندر کانت مَنِ (चन्द्र कांत मणि) چاند کی روشنی کے لمس سے ہی فطری طور پر پانی بہانے لگتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ آچاریہ کُنتک نے مزاج کا استعمال ایک وسیع معنی میں کیا ہے۔ شاعر کے شخصی مزاج کے سبب شعر کی داخلی اور خارجی تہذیب و ترتیب کا تخصص کس شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے؟ یہی کُنتک کا موضوعِ گفتگو ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ لطیف ترین سے کیا مراد ہے؟ کنتک نے ایک مثال کے ذریعہ بتایا ہے کہ لطیف ترین پیرایۂ اظہار کِھلے ہوئے گلشن کی طرح ہے۔ اس پیرایۂ اظہار کے دھنی شعرا زرِ گل کے شیدائی بھونروں کی طرح ہیں۔ گلشن سے خوشبو، لطافت اور حسن کی رنگا رنگی مترشح ہوتی ہے اور بھونرے سے شاعر کی قوتِ انجذاب و قبول ظاہر ہوتی ہے۔ اس لیے لطیف ترین پیرایۂ اظہار (सुकुमार–मार्ग) اشرافیہ عناصر سے مزین پیرایۂ اظہار ہے۔ خود کنتک فرماتے ہیں:-

सौकुमार्य माभिजात्यं

وکرو کرت جیوتم ۲۹/۱

اس طرح کنتک نے لطیف ترین اظہار کی خصوصیات پر یوں روشنی ڈالی ہے۔

(ا) دائمی محسوسات سے تہذیب یافتہ اور فطری صلاحیت سے نمو پذیر ہونے والا، نیز آورد سے پاک اظہار۔

(ب) سادہ اور پُر کار اظہار۔

(پ) سادہ اور مبالغہ آمیز اظہار۔

(ت) صاحب ذوق میں قلبی مکالمہ (मन: संवाद) اور محسوسات کی اہمیت کا ادراک کرانے میں کامیاب اظہار۔

(ٹ) فی البدیہہ تخلیق، جس میں بغیر کسی محنت کے دلاویزی آجائے۔ (آمد کا نتیجہ)

ظاہر ہوا کہ لطیف ترین اظہار کو اپنانے والی شعری تخلیق، اشرافیہ مزاج کے شاعر کے محسوسات کا دلاویز اظہار ہے، جو کہ ہر طرح کے آورد سے پاک ہوتا ہے۔

کنتک نے تحیر آمیز پیرایۂ اظہار (विचित्र–मार्ग) کے بارے میں فرمایا کہ یہ پیرایۂ اظہار، برہنہ شمشیر کی دھار پر ننگے پاؤں چلنے والے شخص کی طرح ہے۔ شمشیر کی دھار پر چلنا صرف دشوار ہی نہیں بلکہ مخصوص دلیری اور ہوشیاری کا متقاضی ہے۔ معلوم ہوا کہ تحیر آمیز پیرایۂ اظہار میں بھی نسبتاً زیادہ دشواری ہے۔ کیوں کہ اس میں معجز بیانی اور پیچیدگی (वक्रता) دونوں اپنے پورے جاہ و حشم کے ساتھ تجلی ریز رہتی ہیں۔ حیرت انگیز (वैचित्र्य) سے کنتک کی مراد تحیر آمیز پیچیدہ اظہار (वक्रोक्ति–वैचित्र्य) سے ہے۔ ایک تو وکروکتِ یعنی پیچیدہ اظہار، اس پر بھی حیرت انگیز پیچیدہ اظہار اپنے آپ میں بہت اہم ہے۔ ظاہر ہے کہ کنتک شعری تخلیق کے سب سے زیادہ طلسمی انداز کی تشریح کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں وہ اس پیرایۂ اظہار کی دو شناختیں بھی بتاتے ہیں۔

اول یہ کہ فطری صلاحیت کی اولین نمو پذیری میں ہی لفظ اور معنی کے اندر سے ہی پیچیدگی کا ارتعاش ہوتا ہے۔ دویم یہ کہ اس طرح خلق ہونے والے اظہار میں ادراکِ معنویت کثیر الجہت ہوتا ہے۔

اس طرح ظاہر ہوا کہ حیرت انگیز پیرایۂ اظہار کی یہ دونوں خصوصیات تخلیق کی لسانی قوت کی نمائندگی کرتی ہیں۔ گہری معنویت، اعجاز آفرینی اور جمال آفریں لفظیات کی موجودگی، اس پیرایۂ اظہار کے لازمی عناصر ہیں۔ ان تینوں عناصر کی متناسب موجودگی بظاہر ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کنتک تخلیق کو شعوری طور پر سجانا چاہتے ہیں۔ مگر کنتک جیسا کہ ہم پہلے بھی عرض کر چکے ہیں کہ آورد اور مصنوعی پن سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے اور اس نکتے کی وضاحت یوں کرتے ہیں کہ حیرت انگیز پیرایۂ اظہار کے لیے دو شرطیں بھی لازمی ہیں۔ اول یہ کہ یہ اظہار فطری شاعر کی اولین کوشش میں نمودار ہوتا ہے۔

(प्रतिभाप्रथमोद्भेदसमये यत्र वक्रता)

دویم یہ کہ شاعر سے جس معنی آفرینی، اعجاز آفرینی اور جمال آفرین لفظیات کی توقع کی جاتی ہے وہ خارجی زیب و زینت نہیں ہے بلکہ منتخب لفظیات میں ہی یہ سبھی تینوں عناصر خود بخود در آتے ہیں۔ جس طرح خالقِ کائنات کی تخلیق میں موجود حسن میں کوئی بناوٹ نہیں ہوتی اسی طرح فطری شاعر کی تخلیق میں بھی جو حسن ہوتا ہے وہ آورد سے پاک ہوتا ہے۔ (دکرو کت جیوتم ۴۴/۱)

شاعر کی فطری صلاحیت اور منتخب لفظیات کی روشنی میں کنتک پیچیدہ اظہار کی حیرت ناکی کے مختلف ہیئتی تغیرات پر یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں۔

(ا) پیچیدہ اظہار کی حیرت ناکی بنیادی طور پر غیر موجود منصوبے کے سائے میں پلنے والے اعجاز کی بدولت ہے۔ کنتک کہتے ہیں کہ شاعر صرف ایک ہی النکار کے استعمال سے مطمئن نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک النکار کو اور زیادہ بالیدہ اور مستحکم بنانے کے لیے دوسرے النکاروں کو بھی استعمال کرتا ہے (دکرو کتِ جیوتم ۴۵/۱) لیکن اس کوشش میں کوئی بناوٹ مترشح نہیں ہوتی یہ کوشش بھی سادہ اور رواں نیز تکلفات سے خالی ہوتی ہے۔ کیوں کہ النکار کی موجودگی صرف شعر کی جمال آفرینی کے لیے ہوتی ہے مطلب یہ کہ النکار کی موجودگی، پیچیدہ اظہار کی معنویت کو اور زیادہ واضح کرنے کے لیے ہوتی ہے نہ کہ شعر کی زیب و زینت کے لیے۔

(ب) حیرت ناک پیرایۂ اظہار کا دوسرا تغیر ہے پیچیدگیٔ کلام (उक्ति–वैचित्र्य) کنتک فرماتے ہیں کہ بہت سی اشیاء کا بیان قدیم شعراء نے بہت پہلے کیا ہے۔ لیکن فطری شاعر پہلے سے بیان کی ہوئی شے میں بھی اپنی پیچیدہ کلامی کے باعث نیا پن ظاہر کر دیتا ہے۔

(دکرو کرتِ جیوتم ۴۸/۱)

(پ) مترادف الفاظ بھی فطری شاعر کی صلاحیت کے لمس سے الگ الگ مقامات پر الگ الگ اپنی حیرت ناک معنویت کے ساتھ جلوہ افروز ہوتے ہیں۔

(ت) کنتک چوتھے تغیر کو مجازی حیرت ناکی کا نام دیتے ہیں۔ عام طور پر دال اور مدلول کے باہمی تفاعل سے ہی مجازی معنی (व्यंग्यार्थ) کا ادراک ہوتا ہے۔ کنتک یہ فرماتے ہیں کہ لفظی تفاعل سے الگ مجازی معنی کی نمو پذیری ہی مجازی حیرتناکی (प्रतीयमान-वैचित्र्य) ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ دراصل یہ مجازی حیرت ناکی مجازی معنی نہیں ہے

بلکہ مجازی معنی کے اندر موجود مجازی تفاعل ہے۔

(ٹ) کنتک پانچویں تغیر کو 'جذبے کی حیرت ناکی' کا نام دیتے ہیں۔ انکے مطابق اشیاء کا کیفیت آمیز اظہار ہی 'جذبے کی حیرت ناکی' ہے۔ یہاں شاعر کی نگاہ جذبے یا اشیاء کی ظاہری ساخت تک ہی محدود نہیں رہتی بلکہ ان کے اندر موجود کیفیت کو ظاہر کرتی ہے شعری تخلیقیت آمیز اظہار کے سبب ہی اس میں لطیف حیرت ناکی نمو پذیر ہوتی ہے۔ اس حیرت ناک پیرایۂ اظہار کو آنند ور دھن دھونِ کے حوالے سے 'رس دھونِ' اور 'النکار دھونِ' کہتے ہیں۔

کنتک نے تیسرے پیرایۂ اظہار کو میانہ پیرایۂ اظہار (मध्यम—मार्ग) کہا ہے۔ جیساکہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں شعری تخلیق کے دو پیرائے ہیں۔ اول لطیف ترین دویم حیرت ناک اور یہ دونوں بھی شاعر کے مزاج کے مطابق ہی معرض وجود میں آتے ہیں۔ ان دونوں کی آمیزش سے پیدا ہونے والے پیرایۂ اظہار کو ہی میانہ پیرایۂ اظہار کہا جاتا ہے۔

वैचित्र्यं सौकुमार्यं मांच यत्र संकीर्ण तागते وکر وکت جیوتم ۱/۴۹

ظاہر ہوا کہ کنتک کے پیرایوں کی وضاحت شعری لفظیات کی اشرافیہ شکل' پیچیدہ اظہار اور ان دونوں کی متناسب امتزاجی شکل کے ضمن میں ہے۔ وہ صنائع پر زور دیتے ہیں مگر اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ صنائع کی موجودگی سے شعریت اور معنویت پہ کوئی حرف نہیں آنا چاہیے۔ دراصل صنائع شعریت کا ہی حصہ ہیں اور ان دونوں کا متناسب امتزاج بھی آمد کا متقاضی ہے۔

اوپر جو تشریحات پیش کی گئی ہیں وہ کنتک کے پیچیدہ اظہار سے متعلق خیالات سے تعلق رکھتی ہیں۔ کنتک نے وکر وکتِ کی اقسام پر بھی روشنی ڈالی ہے جن پر ہم اظہارِ خیال کریں گے۔

کنتک نے شعری عمل کی چھ مخصوص اقسام بتائی ہیں۔

(i) حرفی بندش والی پیچیدگی (वर्ण विन्यास—वक्रता)

(ii) اجزائی بندش والی پیچیدگی (पद—विन्यास—वक्रता)

(iii) لاحقی بندش والی پیچیدگی (प्रत्यय—वक्रता)

(vi) جملے سے متعلق پیچیدگی (वाक्य—वक्रता)

(v) سیاق و سباق سے متعلق پیچیدگی (प्रकरण—वक्रता)

(vi) منظم شاعری سے متعلق پیچیدگی (प्रवन्ध—वक्रता)

ان اقسام پر ہم الگ الگ روشنی ڈالیں گے۔

۱۔ پہلی پیچیدگی حرفی' بندش والی پیچیدگی کہلاتی ہے۔ شاعرانہ لفظیات کی سب سے چھوٹی اکائی حرف ہے اور اس کی مخصوص ترتیب نیز اس سے نمو پانے والی پیچیدگی ہی حرفی ترتیب والی پیچیدگی کہلاتی ہے۔ اس کے اندر کنتک نے قدماء کے ذریعہ بتائی گئی تجنیس (अनुप्रास) اسلوب (रीति) وغیرہ کو شامل کر لیا ہے۔ ساتھ ہی آچاریہ اُدبھٹ (आचार्य उद्भट) نے جن تین اسالیب مثلاً پرشا (परुषा) اُپ ناگرکا (उपनागरिका) اور گراما (ग्राम्या) کی وکالت کی تھی انھیں بھی کنتک نے حرفی بندش سے متعلق پیچیدگی میں قبول کر لیا اور اسی کے ساتھ انھوں نے آچاریہ رُدرٹ (रुद्रट) کے بتائے ہوئے اسالیب یعنی مدھرا (मधुरा) پرورڈھا (प्रौढ़ा) پرشا (परुषा) للتا (ललिता) اور بھدرا (भद्रा) کو بھی شامل کر لیا اس طرح انھوں نے اس پیچیدہ اظہار کو بہت وسیع کر دیا۔ حرفی بندش वर्ण विन्यास کے بارے میں بظاہر یہ سوال اٹھتا ہے کہ شعوری طور پر اگر حرفی بندش رکھی جائے گی تو اس صورتِ حال میں یہ عمل کیا خالص تکنیکی نہ ہو جائے گا؟ اور کیا اس سے شاعری مجروح نہیں ہو گی؟ کنتک اس سلسلے میں کہتے ہیں کہ حرفی بندش کا طلسم تو ایسا ہونا چاہیے جس میں شاعر کے محسوسات' غالب مقداریں موجود ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس سے حرفی بندش صرف تکنیکی نہیں رہے گی۔ اس لیے کنتک نے اس پیچیدگی کے لیے کئی شرطیں بھی وضع کیں۔

(i) اس اظہار میں رس آمیز موزونیت(प्रस्तुतौचित्यशोभिने - وکرو کتِ جیوتم ۲/۲) ہونی چاہیے۔

(ii) بغیر کسی ذہنی تحفظ کے سادہ حرفی بندش ہونی چاہیے۔

(iii) قبیح لفظیات سے اجتناب

(iv) جدت آمیز تراکیب۔

(۷) حرفی بندش فطری محسوسات سے مزین ہوتی ہے۔

ظاہر ہوا کہ اس اظہار میں موسیقی آمیز صوتی آہنگ اور نازک نیز جمال آفریں لفظیات کا استعمال ہوتا ہے۔ کنتک نے حرفی بندش والی پیچیدگی کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

(i) ایک حرف کا کئی بار ظاہر ہونا

(ii) دو حرفوں کا کئی بار ظاہر ہونا

(iii) کئی حرفوں کا کئی بار ظاہر ہونا

ظاہر ہے کہ ان تینوں میں تجنیس کی ہی کارفرمائی رہتی ہے۔ مثالیں یوں پیش کی جارہی ہیں۔

(i) ایک حرف کا کئی بار ظاہر ہونا

مثال ـ اصالتِ کل امامتِ کل سیادتِ کل امارتِ کل
حکومتِ کل ولایتِ کل خدا کے یہاں تمہارے لیے ـ مولانا احمد رضا خاں صاحبؒ

اس نعتیہ شعر میں دونوں مصرعوں میں 'ت' کی تکرار کتنی خوش آہنگ ہے۔

(ii) دو حرفوں کا کئی بار ظاہر ہونا۔

مثال ـ جناں میں چمن، چمن میں سمن، سمن میں پھبن، پھبن میں دلہن
سزائے محن پہ ایسے منن، یہ امن و اماں تمہارے لیے ـ مولانا احمد رضا خاں صاحبؒ

اس نعتیہ شعر میں 'م' اور 'ن' کی بار بار تکرار نہ صرف یہ کہ خوش آہنگ ہے بلکہ اپنے دامن میں معنی کا ارتعاش بھی رکھتی ہے۔

(iii) تین حرفوں کا کئی بار ظاہر ہونا

مثال ـ یہ شمس و قمر یہ شام و سحر یہ برگ و شجر یہ باغ و ثمر
یہ تیغ و سپر یہ تاج و قمر یہ حکمِ رواں تمہارے لیے ـ مولانا احمد رضا خاں صاحبؒ

اس نعتیہ شعر میں 'ش' 'س' اور 'ر' کی تکرار میں بھی دلآویزی اور معنی کا ارتعاش موجود ہے۔

اوپر کی مثالیں میں نے مولانا احمد رضا خاں بریلویؒ کے نعتیہ مجموعے 'حدائقِ بخشش' کے حصۂ دوم میں شامل ایک طویل نعتیہ غزل سے پیش کی ہیں۔ اس طرح کی مثالیں اردو شاعری میں کم ہیں۔ ہاں یہ مثالیں سنسکرت میں وافر تعداد میں مل جائیں گی۔ بہرحال اردو کے

قارئین کے لیے وہ مثالیں پیش کرنا مفید اس معنی میں نہیں ہے کہ ان کا براہ راست تاثر حاصل کرنا ان کے لیے ممکن نہیں ہے لیکن میں ایک مثال برج بھاشا کے ایک خوش گو شاعر پدماکر کی ایک مشہور تخلیق جو کہ موسمِ بہار (वसंत) کی تعریف میں ہے۔ پیش کر رہا ہوں ۔

کولن میں کیلِ میں کچھارن میں کنجن میں
کیا رِن میں، کلِن، کلین، کِلکنتُ ہے
کہیں پدماکر، پراگن میں پان ہویں
پانَن میں پیک میں پَلاسن پَگنتُ ہے
دُوارِیں دِشان میں دُنی میں دیش دیشن میں
دیکھیو دیپ دیپن میں دِپَت دِگنت ہے
بیتھِن میں برج میں نویلِن میں بیلن میں
بَنَنُ میں باگنُ میں بگریو بسنت ہے

۲ ۔ اجزائی بندش والی پیچیدگی (पद—विन्यास—वक्रता)

سنسکرت زبان میں 'پد' کی تخلیق مادہ اور لاحقہ کے اتصال (प्रकृति-प्रत्यय—संयोग) سے ہوتی ہے ۔ اس پیچیدہ اظہار کو کنتک نے آٹھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

(i) روایتی تحیر آمیز پیچیدگی (रुढ़ि—वैचित्र्य—वक्रता)

(ii) مترادف پیچیدگی (पर्या य—वक्रता)

(iii) مجازی پیچیدگی (उपचार—वक्रता),

(iv) صفتی پیچیدگی (विशेषण—वक्रता)

(v) خفی پیچیدگی (संवृत्ति—वक्रता)

(vi) ایجاز آمیز پیچیدگی वृत्ति वकता

(vii) جنس سے متعلق تحیر زا پیچیدگی (लिंग—वैचित्र्य—वक्रता)

(viii) فعل سے متعلق تحیر زا پیچیدگی (क्रिया—वैचित्र्य—वक्रता)

یہ سبھی ذیلی اقسام، سنسکرت زبان کی مخصوص تہذیب کے مدنظر پیش کی گئی

ہیں اور اس لیے ان کی مثالیں بھی سنسکرت شاعری میں آسانی سے مل جاتی ہیں۔ بہرحال ان کے بارے میں الگ الگ اظہارِ خیال بھی ضروری ہے۔ روایتی تحیر آمیز پیچیدگی میں لفظ روڑھ (रुढ़ि) سے مراد ہے مشہور عام اور روایتی لغوی معنی، اس اظہار میں کسی روایتی لغوی معنی کو کسی دوسرے طلسماتی معنی میں منتقل کر دیا جاتا ہے، ٹھیک اس طرح جس طرح آنندوردھن نے اپنی ارتھانتر سنکرمت واچیہ دھون (अर्थान्तर—संक्रमित—वाच्य—ध्वनि) میں پیش کیا ہے۔

مثال ۔ وسیع جنتوں میں
سبز لذتوں کے سلسلے
خدائے برتر و بزرگ
سب کی مغفرت کرے ۔ حشر کی صبح درخشاں ہو۔ عادل منصوری ص ۔ ۳۰

یہاں لفظ 'سبز' کا مشہور عام معنی یا روایتی معنی تو ہرا ہے لیکن اس لفظ کا تعلق وسیع جنتوں میں لذتوں کے سلسلے سے ہے۔ سبز لذتوں کی ترکیب نے مصرع کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مترادف پیچیدگی (पर्या य—वक्रता) میں دراصل مترادفات کو فصاحت کے نقطۂ نظر سے استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو میں اسے شبلیؔ نے انیسؔ کے حسب ذیل مصرعوں کے ذریعہ واضح کیا ہے۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

× × ×

شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

ان دونوں مصرعوں میں 'اوس' اور 'شبنم' ہم معنی ہیں مگر فصاحت کا تقاضہ یہی تھا کہ پہلے والے مصرعے میں 'اوس' اور دوسرے والے مصرع میں شبنم کا استعمال ہو۔ اگر 'اوس' کی جگہ شبنم اور شبنم کی جگہ اوس رکھ دیا جائے تو فصاحت غارت ہو جائے گی۔ بات یہ ہے کہ ہر لفظ کا اپنا ارتعاش ہوتا ہے۔ اس کی اپنی روح ہوتی ہے اس لیے اظہار کے عمل کے دوران، شاعر کا تخلیقی شعور، موقع اور محل کی مناسبت سے

موزوں لفظ کا انتخاب کرتا ہے۔

مجازی پیچیدگی (उपचार—वक्रता) میں غیر موجود (अप्रस्तुत) نظام کی کارفرمائی ہوتی ہے۔موجود اور غیر موجود میں صرف نام کی مماثلت ہوتی ہے لیکن اس نام کی مماثلت کی بنیاد پر ہی استعاروں (रुपकों) کا استعمال ہوتا ہے۔موجود اور غیر موجود (प्रस्तुत-अप्रस्तुत) کی جزوی مماثلت میں کوئی زمانی یا مکانی رکاوٹ نہیں پیدا ہوتی؛ کیوں کہ کنتک نے ان میں جس تفریق بعید (दूरान्तर) کا سوال اٹھایا ہے وہ صرف اور صرف فطری یا مزاجی ہے (وکرو کتی جیوتم ۲/۱۲)۔ شے کی فطرت یا اس کے مزاج کے لحاظ سے تفریقِ بعید کی تین اقسام بتائی گئی ہیں۔پہلی ہیئتی (मूर्त्त) اور غیر ہیئتی (अमूर्त्त) دوسری سیال (द्रव्य) اور ٹھوس (घन) تیسری جاندار (चेतन) اور بے جان (अचेतन) ان تینوں کے بارے میں وکرو کتی جیوتم کی ۲/۱۲ ورتی میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ ان میں ذرا سی مماثلت کی بنیاد پر ایک شے کی صفت کا دوسری شے پر اطلاق کرنے کی بے شمار مثالیں خلق ہوسکتی ہیں۔ اور اس طرح نمو پذیر ہونے والے ترتیبی تغیر کے اتصال (क्रमचय—संयोजन) جسے انگریزی میں Permutation-Combination کہا جاتا ہے، سے مجازی پیچیدگی کی بیشمار شکلیں خلق ہوتی ہیں۔

مثال۔ شجرِ چرخ کہ اسیلِ سیہ کی رَو میں
خسِ مہتاب، کفِ موجۂ ظلمات میں ہے

۔زیب غوری (چاک ص ۱۰۸)

صفتی پیچیدگی (विशेषण—वक्रता) میں حوالے، سیاق وسباق، کیفیت، شے اور فطرت وغیرہ کے مطابق صفت کے استعمال کی اہمیت ہے۔کنتک نے بہ بانگِ دہل یہ اعلان کیا کہ موجود موزونیت (प्रस्तुतौचित्य) سے آمیز صفتی پیچیدہ اظہار ہی شاعری کی جان ہے۔کیوں کہ اس کے ذریعہ ہی رس کی ترسیل ہوتی ہے سبب یہ ہے کہ مناسب صفت کے استعمال سے شعری شے کا حسن دوبالا ہوجاتا ہے۔موزوں صفات کے ذریعہ ہی

شاعری کے مختلف معانی، پیکر اور محسوسات نیز تاثرات کی موجیں رم پذیر ہوتی ہیں۔

مثال ــــ

اُداسی کے پیلے درختوں کی شاخوں سے چپکے ہوئے
سبز پتوں میں تیرا تجسّس

- - - - - - - - - -

کنوئیں کے اندھیرے کی بھیگی ہوئی
جامنی آنکھ کی گول چکنائی کے
سرخ خوابوں کے اندر
جواں لمس کے ایک جنگلی کبوتر کے
پھیلے ہوئے پر، افق کو چھوئیں گے

- - - - - - - - - -

کوئی مرمریں ہاتھ ٹھنڈی ہوائیں
مجھے اپنی جانب بلائے گا لیکن
مجھے خوف ہے تیرا پیلا تجسس
سمندر پہ پھیلی ہوئی سورجی شام کی سیڑھیوں سے
تجھے خودکشی کی طرف لے نہ جائے۔

ــــ عادل منصوری۔ (حشر کی صبح درخشاں ہو ص۹)

خفی پیچیدگی (संवृत्ति—वक्रता) ایک پوشیدہ شعری عمل ہے، وہ عمل جو بامعنی اور مبالغہ آمیز ہوتا ہے۔ کسی انوکھے اور تحیر زا منشا کو اخفا میں رکھنا ہی اس اظہار کی اولین شرط ہے۔ اس اظہار میں ضمیر (सर्व नाम) وغیرہ کا غلاف ڈال کر علامتی بنا دینا ہی اس اظہار کی خصوصیت ہے۔ اس کی بھی بے شمار اقسام کی جاسکتی ہیں۔ لیکن کنتک نے چھ اقسام پر اظہار خیال کیا ہے۔

(۱) خوب صورت شے کا بیان ممکن ہوتے ہوئے بھی جب شاعری میں ایک طلسمی فضا بھی قائم

کرنا مقصود ہو تو وہاں خفی پیچیدگی کا سہارا لیا جاتا ہے۔

مثال۔ بے تکلم آنکھ ہے اور بے بصارت ہے زباں
پھر بھلا اوصاف ہوں کیسے بیاں اس حسن کے

عنبر بہرائچی (مہا بھنشکرمن ص ۵۸)

(ii) نازک حرکات کی اثر پذیری کا بیان خفی پیچیدگی کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔

مثال۔ پھول باسی ہو گئے ہیں
لمس کی شدت سے تھک کر
ہاتھ جھوٹے ہو گئے ہیں

۔ عادل منصوری (حشر کی صبح درخشاں ہو ص ۱۴۴)

(iii) ماورائی تجربے سے حاصل شدہ شے کے طلسماتی اظہار کے لیے خفی پیچیدگی سے کام لیا جاتا ہے۔

مثال۔ میں نے دیکھا تھا سہارے کے لیے چاروں طرف
کہ مرے پاس ہی اک ہاتھ بھنور سے نکلا

۔ زیب غوری (چاک ص ۷۹)

(iv) کسی دوسرے کے تجربے سے حاصل ایسی شے، جس کا بیان ممکن نہ ہو اس کو اشاروں میں بیان کرنے کے لیے خفی پیچیدگی کا سہارا لیا جاتا ہے۔

مثال۔ کون تھا وہ خواب کے ملبوس میں لپٹا ہوا
رات کے گنبد سے ٹکرا کر پلٹ آئی صدا

۔ عادل منصوری (حشر کی صبح درخشاں ہو ص ۲۴۹)

(۲) بیان کے احاطے میں نہ آپانے والی شے (اپنے تجربے میں) کے ادراک کے لیے خفی پیچیدگی کام آتی ہے۔

میرے پیچھے دوڑتے قدموں کا اتنا شور ہے
رہگزر کا آئینہ خالی ہے رہزن کون ہے

(۱۱) شئے کے مزاج یا تحقیر آمیز بیان کے لیے خفی پیچیدگی کا استعمال ہوتا ہے۔

مثال ۔ چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے (غالبؔ)

ظاہر ہوا کہ زبان ہی اظہار کی بنیاد ہے اور یہی خفی پیچیدگی کا ذریعہ بھی ہے۔ زبان سے ہم جلی اور خفی دونوں اظہار کا نام لیتے ہیں (آنند وردھن کا تصور بھی یہی ہے) لیکن جہاں تک شعری زبان کا تعلق ہے تو وہ سراسر خفی پیچیدہ اظہار ہے۔

ایجاز آمیز پیچیدگی (वृत्ति—वक्रता) سے مراد کنتک[۳] کی نظروں میں سماس (समास) یعنی بندش میں ایجاز[۴] کی موجودگی ہے۔ یہ ایک ایسی نثری اور شعری صنعت ہے جو سنسکرت ادب میں عام تھی۔ ہندی شاعری میں یہ صنعت فروغ نہیں پا سکی لیکن اسکی مثالیں فارسی اور اردو میں بھی کافی موجود ہیں۔ لیکن فارسی اور اردو میں دانستہ اس صنعت پر اتنا کام نہیں ہوا جتنا کہ سنسکرت میں۔ بات یہ ہے کہ ہر زبان کا اپنا مزاج اور تہذیب ہوتی ہے۔ اس لیے ضروری نہیں کہ کسی زبان میں باقاعدہ فروغ پائی ہوئی صنعت دوسری زبان میں بھی اسی طرح فروغ پا جائے۔ مثال کے طور پر ہندستان میں صنعتِ عاطلہ، صنعتِ فوقانیہ اور صنعتِ تحتانیہ؛ اردو، فارسی اور عربی میں ہی ملتی ہیں ہندستان کی دوسری زبانوں میں نہیں۔ وجہ ہے کہ ان زبانوں میں عربی، فارسی اور اردو کی طرح نقطہ دار حروف نہیں پائے جاتے۔

جنس سے متعلق تحیر زا پیچیدگی (लिंग—वैचित्र्य—वक्रता) میں جنس کے مناسب استعمال سے کلام میں دلآویزی آجاتی ہے۔ ہر لفظ کی جنس پہلے سے ہی متعین رہتی ہے لیکن جب مقبولِ عام جنس سے الگ کسی لفظ کی جنس تبدیل کر دی جاتی ہے تو کلام میں دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔ کنتک نے اس کی تین اقسام بتائی ہیں۔ اول یہ کہ جب مختلف جنس والے مشبہ اور مشبہ بہ کو ایک ہی جنس میں اگر استعمال کیا جائے تو اس جنس سے متعلق پیچیدگی کو سَماناد ھِکرنیہ (समानाधिकर्ण) یعنی مساوی ظرفی (Equal Locative) کہا جاتا ہے۔ دویم یہ کہ جب کسی مخصوص زیب و زینت اور لطافت کے لیے مذکر کو مونث کی طرح استعمال کیا جاتا ہے اور

کسی جنس کا تعین اور استعمال کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں اقسام میں جنس کا استعمال صرف ونحو کو مدنظر رکھتے ہوئے نہیں کیا جاتا، بلکہ شاعر اپنے جذبات اور محسوسات کی روشنی میں کسی لفظ کی جنس کا استعمال اعجاز آمیز طریقے سے کرتا ہے۔

فعل سے متعلق تحیر زا پیچیدگی (क्रिया—वैचित्र्य-वक्रता) میں شاعر فعل کا استعمال کچھ اس طرح کرتا ہے کہ فعل سے فاعل (कर्ता) یا Nominative دل آویز ہو جاتا ہے یا کبھی ایسی صورتِ حال پیدا ہوتی ہے کہ فعل، فاعل میں جذب ہو جاتا ہے۔ دراصل سنسکرت زبان میں حرف کے بعد جو سب سے اہم عنصر ہے وہ جزو یا رکن (पद) ہے جو کہ کئی حروف کے اتصال سے بنتا ہے۔ سنسکرت میں جزو یعنی پد کی دو شکلیں ہیں۔ اول سُبنت (सुबंत) یعنی اسمی جزو (संज्ञा-पद) دویم تِڈنت (तिङन्त) یعنی فعلی جزو۔ (क्रिया—पद) اسمی جزو کا اولین حصہ پرتیپادک (प्रतिपादक) کہلاتا ہے۔ اور تِڈنت (तिङन्त) کا اولین حصہ دھاتُ (धातु) یعنی ماخذ کہلاتا ہے۔ سنسکرت میں تمام اسماء یا تو فعلوں سے براہِ راست نکلتے ہیں یا بالواسطہ نکلتے ہیں۔ براہِ راست ماخذ (धातु) سے نکلنے والے اسما کو کِرِدنت (कृदन्त) کہا جاتا ہے اور بالواسطہ یعنی جو خود تو اسموں سے نکلتے ہیں لیکن ان کے یہ اسمی ماخذ (धातु) فعلی ماخذ دل سے نکلے ہیں، انھیں تدھِت (तद्धित) کہا جاتا ہے۔ ان دونوں کو ہی مشتقاتِ اولیہ اور مشتقاتِ ثانیہ بھی کہا جاتا ہے۔ سنسکرت میں اصل لفظ کو پرکرتِ (प्रकृति) کہا جاتا ہے۔ جس میں لاحقے کے اتصال سے بامعنی جملہ وجود میں آتا ہے۔ جزو کے دونوں حصے یعنی اصل لفظ (मूल—शब्द) اور لاحقے عام بول چال میں بھی استعمال ہوتے ہیں لیکن ان کا مخصوص استعمال، شاعری میں اعجاز کی تخلیق کرتا ہے۔ جزو کی پیچیدگی پر ہم پہلے ہی اظہارِ خیال کر چکے ہیں یہاں فعل سے متعلق پیچیدگی کی بھی کئی قسموں پر اظہارِ خیال کیا جائے گا۔

اول یہ کہ فاعل (कर्ता) کے لیے ایک ہی صورتِ حال میں کئی افعال ممکن ہیں۔ لیکن ان میں جو سب سے زیادہ قریب فعل ہے، اسی کا حیرتناک اظہار فعل سے متعلق پیچیدگی کہلائے گی اور اسی کو کنتک نے کرترتینت رنگتوم कर्तु रत्यंतरंगत्वं (وکرو کت جیوتم پہلے) کہا ہے۔

مثال۔ معشوقہ نے جب یہ سوال کیا کہ وہ گھونگھٹ میں کیسی لگتی ہے تو عاشق نے جواب میں اسے آغوش میں بھر لیا۔ یہاں فاعل یعنی معشوقہ اور فعل یعنی آغوش میں بھرنا میں بہت زیادہ قرب ہے۔

دوئم یہ کہ جب فاعل کی فطرت کے برعکس فعل کا نتیجہ برآمد ہوتا ہے تو جس حیرتناک پیچیدگی کی نمو پذیری ہوتی ہے اسے کنٹک کرترانتر وچتر تا (कर्त्ता न्तर-विचित्रता) کہتے ہیں۔

مثال۔ خیال میں ترا کھلنا مثال بند قبا
مگر گرفت میں آنا تو راز ہو جانا ۔ عرفان صدیقی

تنہا نہیں رہ پاتا صحرا میں بھی دیوانہ
جب خاک اڑاتا ہے عالم نظر آتا ہے ۔ زیب غوری

سوئم یہ کہ بعض مقامات پر متعلق فعل (क्रिया—विशेषण) کا استعمال اس طرح کیا جاتا ہے کہ شعر کا سارا حسن اسی کے سبب متعین ہوتا ہے۔

مثال۔ تیرگی کی بھی کوئی حد ہوتی ہے آخر میاں
سرخ پرچم کو جلا کر ہی اجالا کر دیا ۔ عادل منصوری

چہارم یہ کہ مماثلت کے سبب کسی دوسری شئے کی خصوصیت کا فاعل میں اطلاق کر دینا اطلاقی دلاویزی (उपचार—मनोज्ञता) کہلاتی ہے۔

مثال۔ کسی نے دیکھے ہیں پت جھڑ میں پھول کھلتے ہوئے
دل اپنی خوش نظری میں دوانہ ہو گیا ہے

عرفان صدیقی (عشق نامہ ص ۳۶)

پنجم یہ کہ فعل کے تفاعل میں ابہام پیدا کر کے جس دلاویزی کو خلق کیا جاتا ہے اسے فعلی ابہام (कर्मा दि—संवृत्ति) کہتے ہیں اور یہ فعلی تحیر زا پیچیدگی کی پانچویں قسم ہے۔

مثال۔ پل بھر کو اگر میں سو جاؤں تو سارا زہر کا ہو جاؤں
ترا کالا جنگل ناگ بھرا مری جلتی آنکھیں جاگ بھری

عرفان صدیقی (عشق نامہ ص)

۲- لاحقی پیچیدہ اظہار (प्रत्यय या पदपरार्ध वक्रता)

کنتک نے اس پیچیدہ اظہار کی چھ قسمیں بتائی ہیں۔

(ا) زمانی حیرت زا پیچیدگی (काल—वैचित्र्य—वक्रता)

جہاں موزونیت کا لحاظ رکھتے ہوئے زمانے کا استعمال اس طرح کیا جائے کہ کلام میں دلاویزی آجائے وہاں پر زمانی حیرت زا پیچیدگی ہوتی ہے۔

مثال۔ مجھے پتہ تھا اک دن لوٹ کے آئیگا تو
رکا ہوا دہلیز پہ کیوں ہے؟ اندر آ

راجندر منچندا بانی (شفق شجر ص ۸۴)

کل اسی موج میں بہنا تھا تو بہہ جانا تھا
جانِ من اب کوئی سیلاب ادھر آنے کا نہیں

عرفان صدیقی (عشق نامہ ص ۹۵)

(ب) علاماتِ ربط سے متعلق حیرت زا پیچیدگی (कारक—वैचित्र्य—वक्रता)

آچاریہ کنتک فرماتے ہیں کہ عام علامت ربط کا مخصوص علامت کی شکل میں یا مخصوص علامتِ ربط کا عام علامتِ ربط میں یا فاعلی (कर्त्ता) کا مفعولی (कर्म) یا آلی (करण) میں یا مفعولی یا آلی کا فاعلی میں استعمال کرنے سے کلام میں حیرتناکی پیدا ہوتی ہے۔

(پ) تعداد سے متعلق حیرت زا پیچیدگی (वचन—वैचित्र्य—वक्रता)

جہاں واحد کے لیے جمع یا جمع کے لیے واحد کا استعمال کر کے کلام میں حیرتناکی پیدا کی جاتی ہے وہاں تعداد سے متعلق حیرت زا پیچیدگی ظاہر ہوتی ہے۔

مثال۔ فصلِ بہار آئی پیو صوفیو شراب
بس ہو چکی نماز مصلیٰ اٹھائیے ۔ آتش

(ت) ضمیرِ شخصی سے متعلق حیرت زا پیچیدگی (पुरुष—वैचित्र्य—वक्रता)

کنتک کہتے ہیں کہ جہاں دلآویزی کے لیے متکلم (उत्तम—पुरुष) اور مخاطب (मध्यम—पुरुष) کا مخالف شکل میں استعمال کیا جائے وہاں ضمیرِ شخصی سے متعلق حیرت زا پیچیدگی

طلوع ہوتی ہے۔ مخالف شکل سے مراد متکلم یا مخاطب کی جگہ غائب کا استعمال کیا جائے۔

(ٹ) گرہ سے متعلق پیچیدگی (उपग्रह—वक्रता)

کنتک فرماتے ہیں کہ جب ماخذ جزو دیں سے کسی جزو کا موزوں استعمال کیا جاتا ہے تو وہاں گرہ سے متعلق پیچیدگی ہوتی ہے۔ اس پیچیدگی کی مثال صرف سنسکرت میں ہی ملتی ہے۔

مثال۔ مہاراج دشرتھ نے ہرنوں پر تیر چلانے کے لیے جیسے ہی کمان کی ڈوری کان تک کھینچی، انھوں نے ہرنوں کی ڈری ہوئی سیمابی آنکھوں کو دیکھا اور انھیں اپنی معشوقہ کی شوخ آنکھیں یاد آگئیں اور وہ تیر نہیں چلا سکے۔ کیوں کہ ایسی حالت میں ان کی چٹکی اپنے آپ کھل گئی (رگھوونس ۹/۵۸، وکرو کتِ جیوتم ۲/۱۰۶)

یہاں ایک جزو بِبھِدے (विभिदे) کا مطلب ہے کھل گئی۔ یہاں یہ پیچیدگی ہے کہ صورتِ حال یہ پیدا ہوئی کہ مہاراج اگر چاہتے بھی تو تیر نہیں چلا سکتے تھے۔ اصل متن یوں ہے۔

तस्यापरेष्वति मृगेषु शरान मुमुक्षोः कर्णऽन्तिमेत्य बिभिदे निबिडोऽपि मुष्टिः ।

त्रासातिमात्रचटुलैः स्मरयत्सु नेत्रैः प्रोढ़प्रियानयनविभ्रम चेष्टितानि ।।

(ث) لاحقی پیچیدگی (प्रत्यय—वक्रता)

جہاں ایک لاحقے میں دلاویزی کو افزوں کرنے کے لیے کوئی دوسرا لاحقہ (प्रत्यय) بھی جوڑ دیا جاتا ہے وہاں لاحقی پیچیدگی ہوتی ہے۔

مثال۔ پی سے کہیو سندیسڑا ہے بھونرا ہے کاگ ۔ پدماوت۔ ملک محمد جائسی

یہاں لفظ سندیس میں 'ڑا' لاحقہ نے لفظی حسن میں اضافہ کر دیا ہے۔ یہ ترکیب راجستھانی بولی میں بہت پائی جاتی ہے۔ اس مصرع میں 'سندیسڑا' بھی راجستھانی لفظ ہی ہے۔

کنتک نے جزو سے متعلق پیچیدگی کی دو قسموں کے بارے میں الگ سے اظہار خیال کیا ہے؛ جو کہ اس طرح ہیں۔

(۱) سابقہ سے متعلق پیچیدگی (उपसर्ग –वक्रता)

یاسک[۶] (यास्क) نے سابقہ کو جزو (पद) کا نام دیا تھا لیکن پاٹنی (पाणिनि) نے جزو کو فعل کا حصہ بتایا ہے۔ علماء نے یہ اندازہ لگایا ہے کہ ایسا غالباً انھوں نے اس لیے کیا کہ ویدوں کے زمانے کی سنسکرت میں سابقہ کی ایک آزادانہ حیثیت ہوا کرتی تھی۔ اسی لیے کنتک نے سابقہ سے متعلق پیچیدگی پر آزادانہ تشریح پیش کی ہے اور یہ فرمایا ہے کہ کلام میں مستعمل لفظ کے ساتھ جڑے ہوئے سابقہ کی مخصوص موجودگی سے کلام میں دلآویزی آتی ہے اور اسی کو سابقہ سے متعلق پیچیدگی کہا جاتا ہے۔

مثال:- یہ آسمان یہ صحرائے بےشکن یہ سکوت
سفر میں زیب کہاں چھٹ گیا بدن میرا۔ زیب غوری۔ چاک ص ۸۳
اب براہِ راست کیجیے آسماں سے گفتگو
کیا ملا ہے کوچۂ جاناں کے چکر کاٹ کے۔ شجاع خاور۔ رشکِ فارسی ص ۱۰۶

اوپر کے اشعار میں 'بےشکن' اور 'براہ' میں سابقوں کی موجودگی سے ان اشعار میں سابقہ سے متعلق پیچیدگی ہے۔

(۲) نپات وکرتا: نپات سے مراد ہے وہ جزو، جس کی دوسری صورتیں نہ بن سکیں مثلاً آہ، ہائے، ہی، بھی وغیرہ)

جب ایسے جزو کا استعمال کوئی ماہر شاعر اس طرح کرے کہ کلام میں دلآویزی آجائے تو اسے نپات وکرتا (निपातवक्रता) کہتے ہیں۔

مثال۔ چھپا کر رکھ لیے ہیں اپنے محسوسات خود سے بھی
سمجھ لیجیے کہ ہم نے رکھ لیا ہے دل کے اندر دل
شجاع خاور۔ رشکِ فارسی ص ۱۲۴

کہیں شفق، کہیں یادوں کے بیکراں سائے
نہ دھوپ ہی رہی باقی نہ آفتاب رہا
احمد مشتاق۔ گردِ مہتاب ص ۲۸

۴۔ جملے سے متعلق پیچیدگی یا شے سے متعلق پیچیدگی (वाक्यवक्रतायावस्तु—वक्रता)

کنتک نے لسانی ساخت کے اعتبار سے اپنے نظریے کو پیش کیا ہے۔ مثلاً پہلے حروف کی پیچیدگی، پھر مادے کی پیچیدگی، پھر لاحقے کی پیچیدگی اور بعد میں سابقے کی پیچیدگی سے متعلق اپنے تصورات پیش کیے۔ بعد میں جزو سے خلق ہوئے جملے کی پیچیدگی اور آخر میں جملوں سے خلق ہوئے حوالوں اور منظم تخلیق کی پیچیدگی پر اظہار خیال کیا۔

کنتک فرماتے ہیں کہ بیان کی جانے والی شے دو طرح کی پیچیدگی سے بیان کی جاتی ہے ایک تو فطری طریقے (सहज) سے اور دوسری فن کاری آمیز (आहार्य) طریقے سے۔

सैषा सहजाहार्य भेद भिन्ना वर्ण नीयस्य वस्तुनो द्वि
प्रकारस्य वक्रता

(وکرو کت جیوتم ۲/۱۱)

جاندار شے (वस्तु) دو طرح کی ہوتی ہے پہلی خصوصی (प्रधान) اور دوسری ضمنی (गौण)

قدیم ہندستانی فکر میں خصوصی جاندار اشیا میں دیوتا اور انسان آتے ہیں۔ ضمنی جاندار اشیا میں چرند اور پرند وغیرہ آتے ہیں۔ ان میں خصوصی جاندار اشیا کا بیان ان کے قلبی محسوسات کو لے کر زیادہ اہم ہے۔ جاندار اشیاء کے علاوہ بے جان اشیا کا بیان بھی رسوں کو محرک کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ قدیم ہندستانی شعریات کی رو سے جاندار اور بے جان اشیاء کے بیان کے دو مقاصد ہوتے ہیں۔ اول رسوں کے اظہار کے لیے، دویم دھرم، ارتھ، کام اور موکش یعنی بااخلاق اور پابند نظام زندگی، دولت، جنسی زندگی اور عرفان حقیقت سے متعلق بیان کے لیے۔ فطری طریقہ والی پیچیدگی یعنی (सहज—वक्रता) کی مثال یوں ہے۔

چلی ڈگر پر کبھی نہ چلنے والا میں
نئے، انوکھے، موڑ بدلنے والا میں ۔ راجندر منچندا بانی

فنکاری آمیز پیچیدگی سے مراد غیر موجود نظام ہے۔ فطری پیچیدگی (सहज—वक्रता) خداداد ہوتی ہے جب کہ فنکاری آمیز پیچیدگی (आहार्य) میں تخیل اور فکر کی جولانیاں کارفرما رہتی ہیں۔ لیکن یہاں یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ کنتک یہاں تخیل کا سو فیصدی عمل قبول نہیں کرتے۔ ان کے مطابق اس میں بھی حقیقت (सत) رہتی ہے مگر شاعر اس

حقیقت کے ارد گرد ایسی دل آویزی خلق کرتا ہے جو خود بخود سامع کو اپنی طرف متوجہ کرلیتی ہے۔

مثال۔ ہری سنہری خاک اڑانے والا ہیں
شفق شجر تصویر بنانے والا ہیں ۔ راجندر منچندا بانی

مختصراً یہ کہ سبھی صنائع معنوی (अर्थ लंकार) فنکاری آمیز پیچیدگی (आहार्य — वक्रता) کے زمرہ میں آتے ہیں۔

۵۔ سیاق وسباق سے متعلق پیچیدگی (प्रकरण—वक्रता)

سنسکرت میں منظم شاعری مہا کاویہ (Epic) کی شکل میں موجود ہے۔ مہا کاویہ یا رزمیہ مغربی اور سنسکرت شاعری میں دو طرح کا دستیاب ہے اول کلاسیکی رزمیہ دویم تخلیقی یا ادبی رزمیہ۔ کلاسیکی رزمیہ کے کرداروں اور واقعات کو لے کر جو رزمیہ لکھے گئے انھیں تخلیقی یا ادبی رزمیہ کہا جاتا ہے۔ آج ہندی میں جو مہا کاویہ یا رزمیہ لکھے جا رہے ہیں وہ تخلیقی رزمیہ ہیں۔ اردو میں ایک غلط فہمی یہ پھیلی ہوئی ہے کہ رزمیہ میں صرف ولولہ آمیز جنگی کارناموں کا ہی بیان ہوتا ہے۔ جب کہ خالص تکنیکی نظر سے رزمیہ میں جنگ وغیرہ کا بیان تو صرف ایک جزو کی حیثیت ہی رکھتا ہے۔ بہر حال 'پرکرن' (प्रकरण) سے مراد ہے سیاق وسباق۔ مہا کاویہ کئی ابواب میں تقسیم ہوتا ہے جنھیں سرگ (सर्ग) یا پرکرن (प्रकरण) کہا جاتا ہے۔ کنتک فرماتے ہیں کہ باصلاحیت شاعر جب آغاز سے ہی قصے کو جس مقصد سے شروع کرتا ہے اور جس فنکاری کا مظاہرہ کرتا ہے اسی کو موضوعاتی پیچیدگی کہا جاتا ہے۔ انھوں نے اس پیچیدگی کی نو اقسام بھی بتائیں۔ جو کہ حسب ذیل ہیں ۔

(۱) کرداروں کے ذریعہ جذباتی صورتِ حال کا پیچیدہ اظہار (पात्र—प्रवृत्ति—वक्रता)

اس پیچیدگی کے ذریعہ کرداروں کی اہمیت مترشح ہوتی ہے۔ (وکرو کت جیوتم ۴/۱)
اس کی ایک مثال کنتک نے کالیداس کی تخلیق 'رگھوونش' سے پیش کرتے ہوئے بتایا ہے کہ کوتس (कौत्स) اپنے گرو مہرشی ورتنت (महषि वरतंतु) کو دکشنا دینے کے لیے دولت کے حصول کے لیے مہاراج رگھو (रघु) کے پاس جاتا ہے۔ راجہ رگھو اس کے آنے سے قبل ہی ایک یگیہ کر چکے تھے اور اپنے پاس کی ساری دولت غربا اور مساکین کو تقسیم

کر چکے تھے۔ اس وقت ان کے پاس صرف مٹی کے چند برتن ہی بچے تھے۔ ایسی صورت حال میں کوتس (कौत्स) کو خالی ہاتھ واپس کرنا بھی ان کی غیرت کے خلاف تھا۔ اس لیے راجہ رگھو نے راجہ کبیر (कुबेर) پر حملہ کر دیا اسی رات میں سونے کی بارش سے رگھو کا شاہی خزانہ بھر جاتا ہے۔ رگھو خوش ہو جاتے ہیں اور کوتس (कौत्स) کو ضرورت سے کہیں زیادہ دولت دینے کے لیے بار بار گزارش کرتے ہیں۔ لیکن کوتس بھی غیرت مند اور اصول کا پکا عالم تھا۔ اس لیے دکشنا میں دی جانے والی دولت کے علاوہ اس نے ایک چھوٹی کوڑی بھی قبول نہیں کی۔ اس طرح دینے والا اور مانگنے والا دونوں بے مثل تھے۔ ساکیت یعنی ایودھیا کے رہنے والوں کے لیے دونوں قابلِ احترام تھے۔ اصل متن ملاحظہ کریں۔

जनस्य साकेतनिवासिनस्तौ द्वावप्यभूताम अभिवन्द्यसत्वौ।

गुरुप्रदेमाधिकनिः स्पृहोऽर्थी नृपाऽर्थि कामाबधिकप्रदश्चे।।

(رگھونش ۵/۳۱، وکرو کتی جیوتم ۴/۴)

(ب) تخلیقی واقعہ سے متعلق پیچیدگی (उत्पाद्य—कथा वक्रता)

تاریخی واقعہ کے کسی حصّے میں شاعرانہ تخیل کے ذریعہ تھوڑا سا تغیر کر دینے سے پر تبدلیں دلآویزی آجاتی ہے۔ اس کی دو شکلیں ہیں۔

(i) غیر موجود کا تصور (अविद्यमान की कल्पना)

کنتک نے اس کی مثال ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञान—शाकुंतलम) سے پیش کرتے ہوئے بتایا ہے کہ کالیداس نے اپنے تخیل سے رشی درواسا (दुर्वा सा) کی بد دعا کے ذریعہ دشینت (दुष्यंत) کے کردار کو داغدار ہونے سے بچا لیا ہے۔ (وکرو کتی جیوتم ۴/۴)

(ii) موجود میں ترمیم (विद्यमानका संशोधन)

عام طور پر مشہور ہے کہ ماریچ (मारीच) کو مارنے کے لیے رام گئے تھے مگر سنسکرت ناٹک اُدات راگھو (उदात्त राघव) میں ماریچ کو مارنے کے لیے لکشمن جاتے ہیں اور سیتا لکشمن کو بچانے کے لیے رام کو بھیجتی ہیں۔

(پ) ذیلی عمل سے پیدا ہونے والے جذبے سے متعلق پیچیدگی (उपकार्यो कारक—भाववक्रता)

جہاں مختلف واقعات باہمی طور پر ایک دوسرے سے تعاون کرتے ہوئے خاص مقصد کو پورا کریں وہاں ایسی پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔ (وکروکت جیوتم ۵/۱۷) مثال کے طور پر 'اتر رام چرت کے پہلے باب میں رام کے ذریعہ جن ہتھیاروں کا بیان کرایا گیا ہے پانچویں باب میں لَو (लव) نے انھیں ہتھیاروں کا استعمال کیا ہے۔ ان دونوں میں پہلا واقعہ دوسرے واقعہ کی ذیلی علامت (उपकारक) ہے کیوں کہ دوسرے واقعہ میں قارئین کو ان ہتھیاروں کی حیرت ناکی کے بارے میں پہلے سے ہی علم رہتا ہے۔ یہ دونوں واقعات ڈرامہ کے آخر میں رام اور سیتا دونوں کو دوبارہ ایک دوسرے کے سامنے لاتے ہیں۔

(ت) تکراری پیچیدگی (आवृत्तिवक्रता)

کسی ایک سیاق و سباق کو نئے نئے انداز سے کئی بار پیش کرنا تکراری پیچیدگی کہلاتی ہے۔ اس میں شاعر یا تخلیق کار رسوں اور صنائع بدائع کے ذریعہ تخلیق کو خوبصورت اور قابلِ توجہ بناتا ہے۔ مثلاً میر انیس کے مراثی میں جنگ کا بیان بار بار ملتا ہے مگر ہر جگہ الگ الگ رنگ اور انداز ملتا ہے لیکن انقباض محسوس نہیں ہوتا۔

(ٹ) کسی مخصوص سیاق و سباق سے متعلق پیچیدگی (प्रासंगिक— प्रकरण—वक्रता)

کسی سیاق و سباق سے متعلق دلاویز بیان ہی اس پیچیدگی کو ظاہر کرتا ہے مثلاً اقبال کی 'مسجد قرطبہ' اس ضمن میں اہم نظم مانی جائے گی۔

(ث) سیاق و سباق سے متعلق کیفیت آمیز پیچیدگی (प्रकरण—रस—वक्रता)

جہاں کوئی سیاق و سباق اپنے سے قبل اور اپنے سے بعد کے واقعات سے بظاہر کوئی تعلق نہ رکھتے ہوئے بھی کسی ایک رس کو خصوصی طور پر اختیار کرتے ہوئے دلاویز شکل میں ظاہر ہوتا ہے وہاں یہ پیچیدگی نمو پذیر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر حضرت محسنؔ کاکوروی کے قصیدے، مدیح خیر المرسلین صلی اللہ علیہ وسلم کی تشبیب کو پیش کیا جا سکتا ہے جس کا مطلع ہے

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل - برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

اردو کے سارے قصائد کی تشبیب کو اس ضمن میں مثالاً پیش کیا جا سکتا ہے۔

(ج) غیر اہم لیکن خوبصورت سیاق و سباق کی موجودگی کے ذریعہ خاص افسانوی شے کا

اظہار (आवान्तर—वस्तु—वक्रता)

ناٹک یا مہا کادیہ میں کسی ایسے ضمنی واقعہ کی شمولیت، جس کے سبب اصل قصے میں بالیدگی پیدا ہو جائے۔ مثال کے طور پر مہا بھنشکرمن میں مادھوی کا کردار بظاہر اصل قصے سے کوئی خاص تعلق نہیں رکھتا مگر اس کی موجودگی سے اصل قصے میں حسن پیدا ہو جاتا ہے۔

(ج) ڈرامے کے اندر ڈرامے سے متعلق پیچیدگی (नाटकान्तर्गत नाटक—वक्रता)

ڈرامے کے ایک باب میں ایک ایسے مختصر باب کی تخلیق جس میں ایک باکمال اداکار ایک ناظر کی شکل اختیار کر لیتا ہے ایسی حالت کو ہی ڈرامے کے اندر ڈرامے سے متعلق پیچیدگی کہا جاتا ہے۔

(ح) مختلف سیاق و سباق کا اندرونی ربط (मुखसंध्यादि—विनिवेश—वक्रता)

ڈراموں اور مہا کاویوں میں شامل مختلف واقعات کا باہم مربوط ہونا ہی ایسی پیچیدگی کو ظاہر کرتا ہے۔ مثال کے طور پر اردو کی مشہور مثنویوں "گلزار نسیم" اور "زہر عشق" میں شامل تمام واقعات اندرونی طور پر ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ ان میں کہیں جھول نہیں ہے۔

۶ - پربندھ وکرتا (प्रबन्ध—वक्रता)

مہا کادیہ اور ڈراموں سے متعلق شاعرانہ اظہار کو پربندھ وکرتا (منظم پیچیدگی) کہا جاتا ہے۔ اس کی چھ اقسام ہیں۔

(ا) اصل رس میں تغیر (मूल—रस परिवर्त्तन)

بنیادی قصے کو دل نشیں بنانے کے لیے اس میں استعمال کیے گئے اصل رس کی جگہ کسی دوسرے رس کا استعمال، مثال کے طور پر والمیک راماین میں اصل رس "شانت رس" (शांत—रस) ہے لیکن اس کی بنیاد پر "اتر رام چرت" نام کے مہا کادیہ میں کرن رس کا استعمال ہوا ہے۔

(ب) مخصوص سیاق و سباق پر قصے کا اختتام

کبھی کبھی ہیرو کو اہم دکھانے کے لیے کسی تاریخی واقعہ کے کسی مخصوص حوالے

کے ساتھ ہی قصے کا اختتام کر دیا جاتا ہے۔

(پ) قصے کے درمیان میں ہی کسی دوسرے عمل کے ذریعہ مخصوص عمل کا پورا کیا جانا۔

(ت) ہیرو کے ذریعہ خاص مقصد کے حصول کے ساتھ ہی دوسری ذیلی کامیابیوں کو بھی حاصل کرنا۔

(ٹ) خاص قصے کا علامتی نام

(ث) قصے کی مماثلت (कथा—साम्य)

یعنی ایک ہی اصل قصے کی بنیاد پر مختلف مہا کاویوں کی تخلیق

کنتک منظم پیچیدگی (प्रबंध काव्य) پر اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جس طرح ایک جیسا جسم رکھنے والے یعنی ایک ہی طرح کے حواس اور جسمانی اعضاء رکھتے ہوئے بھی انسان اپنی صفات کے سبب مختلف نظر آتے ہیں اسی طرح ایک ہی اصل قصے کو اپناتے ہوئے مختلف ناٹک اور مہا کاویہ اپنی الگ الگ خصوصیات اور صفات کے سبب الگ الگ شناخت رکھتے ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

कथोन्मेषसमानेऽपि वपुषीव निजैर्गुणै:

प्रबन्धा: प्राणिन इव प्रभासन्ते पृथक्पृथक्।।

وکرو کتِ جیوتم ۴/۵۲

اردو میں منظم شاعری (प्रबंध काव्य) کے نقطہ نظر سے تخلیقی سرمایہ نہیں موجود ہے۔ کھینچ تان کر مثنوی کو اس زمرہ میں لایا جا سکتا ہے لیکن تاریخی واقعات پر جس طرح فارسی میں مثنویاں لکھی گئیں اس طرح اردو میں تخلیقی مثنویاں نہیں لکھی گئی ہیں۔ اس لیے منظم پیچیدگی (प्रबन्ध—वक्रता) کی مثالیں ہم صرف مراثی انیس میں ہی محدود طور پر تلاش کر سکتے ہیں۔

سطور بالا میں پیچیدہ اظہار کی چھ قسمیں اور ان کی ذیلی اقسام پر اظہار خیال کیا

تخلیق کرتی ہیں۔ کنتک سے پہلے کبھی النکار یعنی صنائع بدائع کو شاعری کا حسن کہا گیا۔ تو کبھی ریت (रीति) یعنی اسلوب اور دھون (ध्वनि) یعنی صوت کو شاعری کی روح کہا گیا۔ ان تینوں یعنی النکار، ریت اور دھون سے قبل رس کو شاعری کی روح تسلیم کیا گیا تھا۔ کنتک نے ان چاروں نظریات کو اپنے نظریات میں شامل کر لیا۔ چوں کہ اس عمل میں کنتک نے شعری جمالیات کو زیادہ تر لسانی عناصر مثلاً حرف، جزوِ جملہ، سابقہ، لاحقہ اور مرکب وغیرہ کے ذریعہ پیش کیا ہے اس لیے بظاہر یہی لگتا ہے کہ کنتک نے شاعری کی ظاہری ہیئت پر ہی اظہارِ خیال کیا ہے اور اس لیے آچاریہ مہم بھٹ (महिमभट्ट) اور آچاریہ وشوناتھ (विश्वनाथ) نے وکروکتِ نظریہ کے خلاف اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ کنتک کے نظریات کو ان کے بعد قبولِ عام نہیں مل سکا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ نامعلوم وجوہ سے ان کی کتاب وکروکتِ جیوتم کو نظرانداز کیا گیا۔ صدیوں تک اس کتاب کو علمی مراکز میں پڑھایا نہیں گیا، جس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ یہ کتاب اپنی اصلی شکل میں آج موجود نہیں ہے۔ اس کے کئی باب غائب ہیں۔ بہرحال سچائی یہ ہے کہ وکروکتِ نظریہ کی خوبیوں کی سبب اسے نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ حالانکہ بعد کے آچاریوں نے اس نظریہ کے بارے میں یہ کہہ کر اس کی تنقید کی کہ یہ صرف شعری ظاہری ہیئت پر ہی اظہارِ خیال کرتا ہے مگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ آچاریہ کنتک نے صرف ظاہری ساخت کی جمالیات پر ہی روشنی نہیں ڈالی تھی بلکہ انھوں نے رس اور دھون نظریات کے بنیادی اصولوں کو بھی اپنے نظریہ میں جگہ دی تھی۔ یہی سبب ہے کہ جدید دور میں ہندی کے تنقید نگاروں نے وکروکتِ نظریہ پر نئے سرے سے غور کرنا شروع کیا اور اسی غور و فکر کے سبب کنتک کے نظریات کا اٹلی کے مشہور حکیم بینڈیٹو کروچے (Bendetto Croce) کے خیالات سے تقابل کرتے ہوئے اپنے خیالات پیش کیے۔ کروچے کے نظریۂ اظہار (Expressionism) اور وکروکتِ کے درمیان ان علما نے حسب ذیل مماثلتیں پائیں۔

(۱) کنتک وکروکتِ یعنی پیچیدہ کلام کو اور کروچے اظہار (Expression) کو شاعری کی روح مانتا ہے۔

(ب) دونوں پیچیدہ کلام اور اظہار کو شاعرانہ عمل کی فنکاری کا نتیجہ مانتے ہیں

(پ) دونوں شاعری میں تخیل کی اہمیت کو قبول کرتے ہیں۔

(ت) دونوں' کلام اور اظہار کو غیر منقسم اکائی مانتے ہیں۔

(ٹ) کنتک کا یہ خیال ہے کہ شاعری میں ایک معنی کے ایک ہی لفظ کا استعمال اظہار یا پیچیدہ کلام کے لیے لازمی ہے۔ مترادفات تو بہت سے ہو سکتے ہیں لیکن مقصود معنی (विवक्षितअर्थ) کو ظاہر کرنے والا صرف ایک لفظ ہے کروچے کا بھی یہی خیال ہے۔

(ث) کنتک نے شاعرانہ پیرایۂ اظہار کی تشریح کرتے ہوئے کہا ہے کہ شعری جمالیات کے اظہار کی درجہ بندی نہیں کی جاسکتی۔ ان میں اگر تفریق بھی ہے تو صرف اقسام کی ہے' جمالیات کی درجہ بندی کی نہیں ہے۔ کروچے بھی یہ فرماتے ہیں کہ ایک کامیاب اظہار اور دوسرے کامیاب اظہار میں جمالیات کے نقطۂ نظر سے تفریق نہیں کی جاسکتی! کیوں کہ وہ اپنے کامیاب اظہار میں خود مکمل ہیں۔

یہ تو دونوں علما کے نظریات میں پائی جانے والی مماثلتیں ہیں۔ ان دونوں کے نظریات میں جو فرق ہے وہ حسب ذیل ہے۔

(ا) کروچے دراصل فلسفی تھا۔ اس لیے اس نے شاعری پر فلسفیانہ بحث کی ہے اور اسی لیے اس نے صنائع بدائع کو کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ جب کہ کنتک ایک نظریہ ساز ماہرِ شعریات تھے۔ اس لیے انھوں نے شعر کی ظاہری ساخت اور معنوی دلآویزی دونوں کو اہمیت دی۔

(ب) کروچے کے خیال میں جمال اور اس کی تمثیل یعنی اظہار مقصود بالذات ہیں۔ کروچے شاعری کا مقصد صرف روح کی صفائی مانتا ہے جب کہ کنتک کا نظریہ انبساطِ قلب و روح کو اہمیت دیتا ہے۔ اور اسی لیے وہ انبساط کو جمال کی علت قرار دیتے ہیں۔ وہ مانتے ہیں کہ معنی کی دلاویزی تبھی ہے جب کہ وہ قاری کو انبساط آمیز (सहृदयाह्लादकारक) کرنے میں کامیاب ہو جائے۔

(پ) کروچے فطری محسوسات کو شعر کی روح مانتا ہے۔ جب کہ کنتک پیچیدگی کو فطری صلاحیت کے ذریعہ سے رم پذیر ہونے والی مان کر شعری عمل کو ہی شاعری کی

روح مانتے ہیں ظاہر ہے کہ کنتک کے اس شعری عمل میں محسوسات اور تخلیقی عمل دونوں کا امتزاج موجود ہے۔

(ت) کرو چے پیچیدہ کلام کو بھی فطری عمل مانتا ہے کیوں کہ اس کے نظریہ کی بنیاد تو صرف کلام ہی ہے۔ اور اسی کلام کے اندر پیچیدگی اور گفتگو دونوں کو وہ شامل کر لیتا ہے جبکہ کنتک پیچیدگی کو طلسمی اور گفتگو کو حیرت ناکی سے عاری مانتے ہیں۔

(ٹ) کروچے عنصر شے (वस्तु—तत्व) کو کوئی اہمیت نہیں دیتا جب کہ کنتک اس کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔

بہر حال کنتک کی نظر کروچے سے زیادہ وسیع تھی کیونکہ کنتک شاعری کے عملی پہلو سے بھی بخوبی واقف تھے۔ کنتک نے رس نظریہ کی طرح اپنے نظریہ کو وسعتیں بخشیں۔ حروف کی جمالیات سے لے کر منظم شاعری کی جمالیات تک۔ اور رس، دھون، ریتِ اور النکار وغیرہ نظریات، جو کہ ان سے قبل مشہور ہو چکے تھے انھیں بھی اپنے خیالات میں شامل کر کے انھوں نے ایک کارنامہ انجام دیا۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ انھوں نے وکرو کتِ یعنی پیچیدہ کلام کو شاعرانہ عمل کی فنکاری (कवि—व्यापार कौशल) کا نام دے کر شاعری کو بہترین فن کی شکل دینے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ اور جدید جمالیات (Aesthetics) کے لیے وافر مواد پہلے سے ہی فراہم کر دیا۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ احساس اور تخیل، وکرو کتِ نظریہ کی دو اہم بنیادیں ہیں، جن پر انکی وسیع نظریاتی فکر قائم ہے۔ ان دونوں عناصر میں بھی انھوں نے تخیل کو فوقیت دی ہے۔ چونکہ انکا تخیل شاعر میں جنم لیتا ہے اس لیے یہ تخیل موضوعی ہے جب کہ نظریۂ صوت (ध्वनि) میں تخیل قاری میں جنم لیتا ہے اس لیے وہ شخصی ہے۔ چونکہ کنتک کا تخیل محسوسات کی باہوں میں بالیدگی حاصل کرتا ہے۔ اس لیے شاعری کو بہترین فن ثابت کرنے میں وہ کامیاب ہیں۔ ہم یہ بھی پاتے ہیں کہ رس نظریہ کے علما، بھی تخیل کو اہم مانتے ہیں مگر وہ محسوسات کو اولیت دیتے ہیں۔ کنتک نے رس کو وکرو کتِ کا ایک اہم عنصر ہی مانا اسی لیے وہ رس کی غیر موجودگی میں بھی پیچیدہ کلام کو اہمیت دیتے ہیں۔ مراد یہ کہ وہ رس کو پیچیدگی کے لیے لازمی قرار نہیں دیتے۔ اور اسی لیے ان کے نظریہ کی تنقید کی گئی

کیوں کہ رس سے خالی کلام کو شاعری نہیں مانا جاتا۔ بہر حال وکرو کتِ نظریہ کی اہمیت اس کمی کے سبب تب بھی متاثر نہیں ہوتی اور اس نظریہ نے شئے کی جمالیات کے بارے میں جو تشریحات پیش کی ہیں وہ بیش قیمت ہیں اور انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

حواشی :

۱۔ کاویالنکار۔ ۲/۸۵۔ آچاریہ بھامہ

۲۔ وکرو کتِ کاویہ جیوتم ۱/۷

۳۔ لغوی معنی اتصال' مرکب' اختصار۔ سماس کی چار مخصوص اقسام ہیں۔ ڈوندو (द्वन्द्व) تتپرش (तत्पुरुष) بہوورییہ (बहुव्रीहि) اور اَوْ وَیْ بھاوَ (अव्ययीभाव) دو یا دو سے زیادہ الفاظ کا باہمی تعلق بتانے والے لفظوں یا لاحقوں کے غائب ہونے پر ان دو یا دو سے زیادہ لفظوں سے جب ایک آزاد لفظ خلق ہوتا ہے اس لفظ کو سماس کا لفظ کہتے ہیں۔ اور ان دو یا دو سے زیادہ لفظوں کا جو اتصال ہوتا ہے اسے سماس کہا جاتا ہے۔ مثلاً پریم ساگر یعنی محبت کا سمندر۔ جس سماس میں اکثر پہلا لفظ مخصوص ہوتا ہے اسے اَوْ یئی (अव्ययी) کہتے ہیں مثلاً ہر روز، بخوبی، بے شک وغیرہ۔ جس سماس میں دوسرا لفظ مخصوص ہوتا ہے اُسے تتپرش (तत्पुरुष) کہتے ہیں۔ اس کی بھی کئی ذیلی اقسام ہیں۔ بہر حال اسکی مثالیں یوں ہیں۔ دستکاری' شہر پناہ، شاہزادہ' نور جہاں وغیرہ۔ جس سماس میں دونوں لفظ مخصوص ہوتے ہیں اسے ڈوندو (द्वन्द्व) کہا جاتا ہے اسے اردو میں مرکب عطفی کہا جاتا ہے۔ مثلاً تاک جھانک' بھلا چنگا وغیرہ۔ جس سماس میں کوئی بھی لفظ مخصوص نہیں ہوتا اسے بہوورییہ (बहुव्रीहि) کہتے ہیں مثلاً کمزور' بدنصیب' خوش دل اور زبردست وغیرہ۔ ان چاروں سماسوں کی بھی کئی ذیلی اقسام ہیں۔ لیکن ان پر تفصیل یہاں پیش کرنا غیر ضروری ہے۔

۴۔ طویل مطلب، مختصر اور فصیح لفظوں میں اس طرح ادا کر دینا کہ نہ ضرورت سے کم ہو نہ زیادہ (یہ کلام کی ایک خوبی ہے) اضافت . . . . اور دوسرے خصائص کی وجہ سے فارسی میں ایجاز کی گنجائش بہت ہے، — اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد اول (الف مقصورہ) ترقی اردو بورڈ کراچی ص ۱۱۰۷

۵۔ قواعد اردو۔ ص ۱۷۴ پروفیسر فدا علی خاں

۶۔ وید کے چار حصوں میں سے چوتھے حصے نِرکت (निरुक्त) کے شارح رشی یاسک

۷۔ مہادیر پرساد دویدی، پنڈت پدم سنگھ شرما، آچاریہ رام چندر شکل، پنڈت لکشمی نارائن، سُدھانشُو، بابو گلاب رائے، آچاریہ بلدیو اُپادھیائے اور ڈاکٹر نگیندر وغیرہ



اَوُچِتّیہ (औचित्य)

[مَوزونیت]

اوچتیہ (موزونیت) کو ایک نظریہ کا استحکام بخشنے والے آچاریہ شیمیندر (क्षेमेन्द्र) بھی کشمیری تھے۔ انھوں نے اپنی تصنیف 'برہت کتھامنجری' (बृहत्कथामंजरी) میں خود کو آچاریہ ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) کا شاگرد بتایا ہے۔ فرماتے ہیں۔

श्रुत्वाभिनवगुप्ताख्यात् साहित्यं बोध–वारिधे:।
आचार्य शेखरमणोर्विद्याविवृतिकारिण:

علماء نے اس لیے ان کی پیدائش دسویں صدی کی آخری دہائی اور انتقال گیارہویں صدی کے وسط میں تسلیم کیا ہے۔ شیمیندر نہ صرف یہ کہ نظریہ ساز ماہرِ شعریات تھے بلکہ خود بھی ایک معتبر شاعر تھے۔ ان کی تصنیفات کی تعداد ۳۳ بتائی گئی ہے۔ چوں کہ ہمیں یہاں صرف ان کے شعریاتی نظریہ سے متعلق خیالات کے بارے میں گفتگو کرنی ہے اس لیے شعریات سے متعلق ان کی کتابوں کے بارے میں ہی عرض کرنا ضروری ہے۔ اس ضمن میں ان کی تین کتابیں اہم ہیں۔ پہلی 'سوورِتّ تلک' (सुवृत्ततिलक) دوسری 'کوِکنٹھا بھرن' (कवि–कण्ठाभरण) اور تیسری 'اَوچِتیہ وِچار چرچا' (औचित्य–विचार–चर्चा) پہلی کتاب میں چھندوں یعنی بحروں کے استعمال سے متعلق موزونیت کے بارے میں عالمانہ بحث کی گئی ہے۔ دوسری کتاب شاعروں کی رہنمائی کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں شعری تخلیق کی مشق کے بارے میں نیز معائب اور محاسن کے بارے میں اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ تیسری کتاب میں انھوں نے اپنے نظریۂ موزونیت کے اصولوں پر بحث کی ہے۔ یہ کتاب ہمارے موضوع کیلیے بہت اہم ہے۔

اس سے قبل کہ ہم موزونیت پر شیمیندر کے پیش کردہ اصولوں پر اظہارِ خیال کریں، ضروری معلوم پڑتا ہے کہ شیمیندر کے پیش رو علماء کے خیالات بھی اس ضمن میں جان لیے جائیں۔

یہ بات اہم ہے کہ موزونیت پر ظاہر کیے گئے خیالات کی تاریخ ایک ہزار برس سے بھی زیادہ پرانی ہے لیکن اس موضوع پر خیال آرائی کرتے ہوئے کسی بھی ماہرِ شعریات نے موزونیت کی تعریف نہیں پیش کی ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان آچاریوں نے لفظ 'اوچتیہ' کا استعمال ضمناً کیا ہے ۔ کیوں کہ ان سب کے موضوعات موزونیت نہ ہوکر کچھ دوسرے تھے ۔ بہر حال تاریخی اعتبار سے قدیم ہندستانی شعریات کے باوا آدم آچاریہ بھرت سے ہی موزونیت کا بھی تعلق ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ 'اوچتیہ' یعنی موزونیت پر سب سے پہلے اظہار بھرت نے کیا اور اس کی تشریحات آنند وردھن نے پیش کیں اور شیمیندر نے اسے ایک نظریہ کی شکل دی ۔ ہم جانتے ہیں کہ بھرت کی مشہور تصنیف ناٹیہ شاستر (नाटयशास्त्र) ڈرامے سے متعلق اصولوں پر مبنی ہے لیکن یہ اصول اس طرح سے پیش کیے گئے ہیں کہ ان کا اطلاق تمام فنون پر ہوتا ہے ۔ ڈرامے کے بارے میں انھوں نے فرمایا کہ "مختلف جذبات سے آمیز اور مختلف حالات سے بھری ہوئی عام زندگی کا تتبع ہی ڈراما ہے ۔ نیز اس تتبع کی کامیابی ہی ڈرامے کی کامیابی ہے "۔

اصل متن یوں ہے ۔

नाना भावोविसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम ।
लोक वृत्तानुकरणं। नाट्यमेतन्मया कृतम ।।

۔ ناٹیہ شاستر ۱/۱۰۹

ظاہر ہوا کہ ڈرامے کی کامیاب تخلیق اور اس ڈرامے کی کامیاب اداکاری کی ہدایت کے لیے ڈرامہ نویس اور ہدایت کار کا عوامی زندگی کے مزاج سے آشنا ہونا ضروری ہے اور یہی ڈرامے کی موزونیت ہے ۔ بھرت نے ڈرامے کی دو[۲] اقسام بتائی ہیں پہلی عوامی خصوصیات والی (लोकधर्मी) اور دوسری ڈرامائی خصوصیات والی (नाट्यधर्मी) عوامی خصوصیات والی قسم سے مراد عوام میں جاری وساری روایات سے ہے اور ڈرامائی خصوصیات سے مطلب ڈرامے میں استعمال کی جانے والی روایتی اشیاء ہیں ۔ انھوں نے ناٹک کے عناصرِ ترکیبی میں اداکاری' بحر' صنائع بدائع' 'آواز'

موسیقی اور مکالمے وغیرہ کو شامل کیا ہے اور ان کا موقع کی مناسبت سے استعمال پر زیادہ زور دیا ہے۔ اداکاری کے بارے میں وہ فرماتے ہیں کہ عمر کے مطابق لباس اور لباس کے مطابق رفتار اور رفتار کے مطابق مکالمہ اور مکالمے کے مطابق اداکاری کی جانی چاہیئے۔
اصل متن یوں ہے۔

वयोऽनुरुप: प्रथमस्तु वेषो ।
वेषानुरुपश्च गति प्रचार: ।।
गति प्र . चारातुगतं च पाठ्यं।
पाठ्यानुरुपोऽभिनयश्च कार्य:।।

۔ ناٹیہ شاستر ۱۴/۸

معلوم ہوا کہ اداکاری میں بھی موزونیت کا موجود رہنا ہی اداکاری کی کامیابی کی دلیل ہے۔ بھرت کے بعد آچاریہ بھامہ (भामह) نے بھی اپنی تصنیف کادیا لنکار (काव्यालंकार) میں موزونیت پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ وہ فرماتے ہیں کہ "بدصورت شئے بھی خوبصورت شئے کی قربت میں خوبصورت بن جاتی ہے۔ مثلاً کاجل جیسی کالی چیز بھی غزال آنکھوں میں لگ کر خوبصورت دکھائی دینے لگتی ہے۔"
اصل متن یوں ہے۔

किंचित आश्रयसौन्दर्यात् धन्ते शोभामसाध्वपि ।
कान्ता विलोचनन्यस्ते मलीपसभिवाजनम् ।।

۔ کادیا لنکار ۱/۵۵

ظاہر ہوا کہ بدصورت شئے بھی صحیح جگہ پر خوبصورت لگنے لگتی ہے۔ یہی موزونیت ہے۔
آچاریہ بھامہ کے بعد آچاریہ دنڈی نے بھی اپنی کتاب کادیادرش (काव्यादर्श) میں موزونیت پر اظہار خیال کیا ہے۔ ایک جگہ فرماتے ہیں کہ زمان، مکان، عوام، اصول اور قوانین کے خلاف باتیں شاعری میں معائب کے زمرہ میں آتی ہیں۔ لیکن شاعر اپنی شاعرانہ صلاحیت سے ان کو بھی اس طرح استعمال کرتا ہے کہ وہ عیب نہیں رہ پاتیں اور اوصاف یا

محاسن کی شکل اختیار کر جاتی ہیں ۔

اصل متن یوں ہے ۔

विरोध: सकलोऽप्येष कदाचित कवि–कौशलात ।
उत्क्रम्य दोषगणनां गुणवीथीं विगाहते ।।

۔ کادیالنکار ۱۵/۴

ڈنڈی کے بعد بھٹ لولٹ (भट्टलोल्लट) نے بیان کے غیر ضروری پھیلاؤ کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے فرمایا کہ معانی کی کثیر النوعیت کی کوئی حد نہیں ہے لیکن شاعری میں رس آمیز معانی کی موجودگی ہی درست ہے ۔ راج شیکھر (राजशेखर) نے اپنی کاویہ میمانسا (काव्य-मीमांसा) میں بھٹ لولٹ کے خیالات کو درج کرتے ہوئے رس کی موزونیت کے بارے میں تفصیلات فراہم کی ہیں ۔ بھٹ لولٹ فرماتے ہیں کہ بعض شاعروں نے دریا، پہاڑ، گھوڑے اور شہر وغیرہ کے شاعرانہ اظہار میں جو قوت صرف کی وہ صرف ان کی شاعرانہ تشہیر کے لیے ہی تھی کیوں کہ ان کاوشوں میں کوئی شاعرانہ دلاویزی موجود نہیں ہے ۔

اصل متن یوں ہے ۔

यस्तु सरिदाद्रसागर पुर तुरंगरथादि वर्णनें यत्न: ।
कवि शक्तिख्याति फल: विततधियां नो मत: स इह।।

۔ کاویہ میمانسا نواں باب

بھٹ لولٹ کے بعد رُدرٹ (रुद्रट) نے اپنی کتاب کاویالنکار (काव्यालंकार) میں موزونیت پر اپنے خیالات پیش کیے ہیں ۔ رُدرٹ کی اس کتاب میں النکاروں کے بارے میں توضیحات پیش کی گئی ہیں ۔ اس کتاب کے دوسرے باب میں رُدرٹ نے تجنیس (अनुप्रास) کا ہر جگہ استعمال درست نہیں مانا ہے اور کہا کہ اس النکار کا استعمال ضرورت کے مطابق ہی کرنا چاہیے ۔

اصل متن یوں ہے۔

एता: प्रयत्नादधिगम्य सम्यगौचित्यमालोच्य तथार्थसंस्थम।
मिश्रा: कवीन्द्रैरघनाल्पदीर्घा: कार्या मुहुश्चैव गृहीतमुक्ता:

کاویالنکار ۲؍۳۲ ۔

رُدرٹ نے بھی بھامہ اور دنڈی کی طرح شعری معائب پر اظہار خیال کیا ہے۔ اور انھوں نے ببانگ دہل یہ فرمایا کہ اگر موزونیت موجود ہے تو عیب بھی حسن ہے۔ ظاہر ہے کہ رُدرٹ نے شاعری میں موزونیت کو ایک وسیع تناظر میں جگہ دی ہے۔

رُدرٹ کے بعد دھونِ نظریہ کے نظریہ ساز آنندوردھن نے رس کی تشریح کے ضمن میں موزونیت پر اپنی تشریحات پیش کیں، ان کی تشریحات اتنی اہم ہیں کہ ان سے موزونیت کو ایک اصول کی شکل مل گئی۔ انھوں نے فرمایا کہ شاعری میں چاہے جتنے محاسن موجود ہوں لیکن اگر اس میں موزونیت موجود نہیں ہے تو اسے رس سے آمیز شاعری نہیں کہا جا سکتا، کیوں کہ موزونیت کی غیر موجودگی سے رس مجروح ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ اس عنصر کو آنندوردھن نثر میں بھی لازمی سمجھتے ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

एतद् यथोक्तिमौचित्यमेव तस्या नियामकम्।
सर्वत्र गद्यबन्धेऽपि छन्दोलियमवर्जिते ।।

دھونیالوک ۔ ۳؍۸

آنندوردھن شاعری میں ہر طرح کی موزونیت چاہتے ہیں مثلاً رس کی موزونیت (रसौचित्य) اوصاف کی موزونیت (गुणौचित्य) صنائع بدائع کی موزونیت (अलंकारौचित्य) ہیئت سے متعلق موزونیت (संघटनौचित्य) منظم شاعری سے متعلق موزونیت (प्रबन्धौचित्य) اسلوب سے متعلق موزونیت (रीत्यौचित्य)

آنندوردھن کے بعد راج شیکھر نے موزونیت پر روشنی ڈالی اور فرمایا کہ رس کے مطابق ہی موزوں لفظ، معنی اور تخیل کی ترتیب ہونی چاہیے۔

اصل متن یوں ہے۔

'तस्माद्रसोचितशब्दार्थसूक्ति निबन्धनः पाकः'

—کاویہ میمانسا۔ باب پنجم ص۔ ۹۴

آگے فرماتے ہیں کہ عورت موزوں آرائش و زیبائش سے ہی خوبصورت لگتی ہے، اس کے ہر عضو کی آرائش جس طرح ہونی چاہیے اگر ویسی ہی ہے تو وہ حسین دکھائی دے گی۔

اصل متن یوں ہے۔ 'अंग—प्रत्यंगकान्तां यः सन्निवेशो यथोचितम्'

—کاویہ میمانسا۔ باب پنجم۔ ص۔ ۷۱

راج شیکھر کے بعد ابھنو گپت نے موزونیت کی تشریح آنندوردھن کے نظریات کو سامنے رکھتے ہوئے کی۔ انھوں نے فرمایا کہ بے جان جسم کو زیورات سے سجانا کار عبث ہے، کیوں کہ زیور تو جاندار جسم کی ہی زیب و زینت میں اضافہ کر سکتے ہیں۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جسم میں جان رہنے پر بھی ہر حالت میں زیورات وغیرہ پہننا درست نہیں ہوتا۔ مثلاً رہبانیت اختیار کرنے والا شخص اگر قیمتی زیورات پہنتا ہے تو اس کا یہ عمل عزت کی نگاہ سے نہیں دیکھا جائیگا تارک الدنیا کے لیے زیور پہننا موزوں نہیں کہا جائے گا۔ ابھنو گپت کہنا یہ چاہتے ہیں کہ فن پارے میں رس کی غیر موجودگی میں اگر کوئی صنعت استعمال کی گئی ہے تو وہ بیکار ہے، اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ظاہر ہوا کہ ابھنو گپت موزونیت کی بنیاد رس مانتے ہیں۔ ان کے مطابق رس کی موجودگی کے بغیر موزونیت بیکار ہے۔ معلوم ہوا کہ آنندوردھن اور آچاریہ ابھنو گپت دونوں موزونیت کو بہت اہم مانتے ہوئے بھی اسکی موجودگی رس کے ہی قرب میں چاہتے ہیں۔ دونوں آچاریہ فن پارے میں رس، دھون اور موزونیت (औचित्य) کی متوازن جلوہ آرائی چاہتے ہیں۔

ابھنو گپت کے بعد وکر دکت دبستان کے نظریہ ساز کنتک نے موزونیت پر اپنے اہم خیالات پیش کیے۔ انھوں نے معیاری شاعری کے لیے دو طرح کے محاسن کی موجودگی کو ضروری بتایا ہے۔ اول عام (सामान्य) دوئم مخصوص (असामान्य) عام حسن کو وہ موزونیت (औचित्य) کہتے ہیں جب کہ مخصوص کو وہ سوبھاگیہ (सौभाग्य) کہتے ہیں۔

وہ عام محاسن یعنی موزونیت کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے موزونیت کی دو اقسام بتاتے ہیں۔ اول وہ جس کے ذریعہ کسی شے کی خصوصیات اور مزاج کی اہمیت کو آشکار کیا جاتا ہے۔ اور دویم وہ جس میں متکلم یا سامع کے لطیف ترین مزاج کی مرقع سازی مقصود شے کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے۔ (وکرو کتِ جیوتم ۶۵/۱)

کنتک بھی آنند وردھن کی طرح موزونیت کا خاص مقصد فن پارے میں رس کی نمو پذیری بتاتے ہیں۔ اسی لیے کنتک شاعری میں حروف، جملہ، سابقہ اور لاحقہ وغیرہ میں بھی موزونیت کی ایسی موجودگی چاہتے ہیں، جس سے رس کی نمو پذیری ہو۔

آچاریہ کنتک کے بعد آچاریہ شیمیندر (क्षेमेन्द्र) نے اَوچتیہ (موزونیت) کو ایک نظریہ کی شکل دینے میں ایک کارنامہ انجام دیا۔ شیمیندر (क्षेमेन्द्र) آنند وردھن سے بہت متاثر ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو آنند وردھن نے دھونیوں کی جتنی اقسام بتائی ہیں، وہ ساری اقسام اوچتیہ کی اقسام کی شکل میں شیمیندر کے ذریعہ قبول کرلی گئی ہیں۔ جہاں آچاریہ بھرت نے شاعری کی روح رس مانی ہے، آنند وردھن نے دھونِ مانی ہے اور کنتک نے پیچیدہ اظہار (वक्रोक्ति) مانا ہے وہیں شیمیندر شاعری کی روح اَوچتیہ مانتے ہیں۔

موزونیت کے بارے میں آچاریہ بھرت نے کہا تھا کہ جس ملک کا جو لباس یا جس عضو جسمانی کا جو زیور ہے اس سے الگ اگر انتظام کیا جاتا ہے تو وہ بھدا لگے گا۔ اگر کوئی کمربند (کردھنی) کو اپنے گلے یا بازو میں پہن لے تو مذاق کی بات ہو جائے گی۔ اصل متن یوں ہے۔

अदेश जोहि वेशस्तु न शोभा जनयिष्यति।

मेखलोरसि बन्धे च हास्यायैव प्रजायते।।

ناٹیہ شاستر ۲۳/۶۸

اسی خیال کو اپناتے ہوئے شیمیندر نے فرمایا کہ اگر کوئی حسینہ اپنی گردن میں کردھنی، سرین کے اوپر ہار، ہاتھوں میں پازیب اور پیروں میں بازوبند پہن لے تو اس پر کون نہیں ہنسے گا؟ اسی طرح اگر کوئی پناہ میں آئے ہوئے شخص کو بہادری دکھائے اور

دشمن پر رحم کرے تو اس پر کون نہیں ہنسے گا؟ اصل متن یوں ہے۔

कंठे मेखलया, नितम्बफलके तारेण हारेण वा।
पाणी नूपुर बन्धनैन, चरणे केयूर पाशेनवा।।

शौर्येण प्रणते, रिपो करुणया, नार्थान्तिके हास्यतां।
औचित्येन विना रुचिं प्रतनुते, नालंकृति र्नोगुणाः।।

۶۔ ادچتیہ وچار چرچہ۔

مطلب یہ ہے کہ صرف شاعری ہی میں نہیں بلکہ زندگی کے ہر شعبے میں 'موزونیت' کی اہمیت ہے۔ آگے فرماتے ہیں کہ یہ ادچتیہ یعنی موزونیت کیا ہے؛ اس کی تعریف کیا ہے' خود جواب دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جس شے کے لائق جو ہوتا ہے اس کو آچاریوں نے موزوں کہا ہے اور جو موزوں کا جذبہ ہے اس کو موزونیت یا ادچتیہ کہا جاتا ہے۔

उचितं प्राहुराचार्याः सादृशं किल यस्य यत।
उचितस्य चयो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते।।

۷۔ ادچتیہ وچار چرچہ۔

یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ آچاریوں نے موزونیت سے جو معانی مراد لیے ہیں وہی معانی مغرب میں کئی الفاظ سے لیے گئے ہیں۔ مثلاً مطابقت (Conformity) مناسبت' درستی (Appropriateness) خوش اسلوبی (Decorum) 'زیبائی' درستی (Fitness) مطابقت' مناسبت (Congruity) تطابق (Coincidence) صحت' درستی (corrrectness) مناسبت' موزونیت (Aptness) معقولیت' شائستگی معدلت (Propriety) اور مناسبت (Suitability) وغیرہ۔ یہ سبھی الفاظ آچاریہ شیمیندر کے ادچتیہ (موزونیت) کے مساوی ہیں۔

موزونیت (औचित्य) کی تعریف کے بعد ادچتیہ کی اقسام کے بارے میں آچاریہ شیمیندر نے اپنی تصنیف ادچتیہ وچار چرچہ' (औचित्य विचार चर्चा) میں اظہار خیال کیا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ موزونیت تو شاعری کے ہر عنصر میں جاری وساری

رہتی ہے۔ اس لیے اس کی اقسام کا تعین کرنا بہت ہی مشکل کام ہے۔ لیکن شیمندر نے صرف نمونے کے طور پر ۲۷ اقسام کا ذکر کیا ہے۔ یہ ہیں جزو (पद) جملہ (वाक्य) معنیٔ مربوط (प्रबन्धार्थ) وصف (गुण) صنائع بدائع (अलंकार) کیفیت آمیز انبساط (रस)، فعل (क्रिया) تعلقات (कारक) جنس (लिंग)، اسم ضمیر (वचन) صفت (विशेषण)، سابقہ (उपसर्ग) نپات[۲] (निपात) زمانہ (काल) مکان (देश) کنبہ (कुल) قول یا کیش (व्रत) عنصر (तत्व) باطنی قوت (सत्व) معنی خیزی (अभिप्राय) مزاج (स्वभाव) مجموعۂ خلاصہ (सारसंग्रह) تخلیقی صلاحیت (प्रतिभा) عمر (अवस्था) خیال (विचार) نام (नाम) دعا (आशीर्वाद)

ان میں سے ہر ایک کو شیمندر نے اہمیت دیتے ہوئے انھیں شہ رگ کے مصداق ٹھہرایا ہے۔ اصل متن یوں[۳] ہے۔

पदवाक्ये प्रबन्धार्थे गुणेऽलंकरणे रसे ।
क्रियायां कारके लिंगे वचने च विशेषणे ।।
उपसर्गे निपाते च काले देशे कुले ब्रते ।
तत्वे सत्वेऽप्यभिप्राये स्वभावे सारसंग्रहे ।।
प्रतिभायामवस्थायां विचारे नाम्न्यथाशिषि ।
काव्यस्यंगेषु च प्राहुरौचित्यं व्यापि जीवितम।।

اب ہم ہر ایک پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

۱۔ جزو سے متعلق موزونیت (पदौचित्य) وہاں ہوتی ہے جہاں ایک موزوں جزو کے استعمال سے کلام میں دلآویزی آجاتی ہے ٹھیک اسی طرح جیسے کسی صبیح ماہ رخ کی پیشانی پر کستوری کا قشقہ یا چندن کا قشقہ کسی ملیح معشوق کی پیشانی پر زیب دیتا ہے۔ اس موزونیت کی مثال شیمندر یوں دیتے ہیں کہ ایک رانی اپنے راجہ کے ساتھ شکار کے لیے جنگل میں گئی ہوئی ہے۔ وہاں اسے پیاس لگتی ہے۔ جس سے پریشان ہو کر وہ کہتی ہے کہ ''میرے آقا! آپ کی تلوار کے پانی میں میدان جنگ میں دشمنوں کے

گروہ در گروہ ڈوب گئے۔ یہ بات میں نے قیدیوں کی زبان سے بارہا سنی ہے۔ اتنا کہہ کر وہ بھولی بھالی رانی گرجر راجہ کی طرف پانی ملنے کی امید سے راجہ کی تلوار کی طرف باربار دیکھتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

मग्नानि द्विषतां कुलानि समरे त्वत्खड्गधाराकुले,
नाथास्मिन्निति वन्दिवाचि बहुशो देव श्रुतायां पुरा।
मुग्धा गुर्जर भूमिपालमहिषी प्रत्याशया पायसः
कान्तारे चकिता विमुञ्चति मुहुः पत्युः कृपाणे दृशौ।।

۔ اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۱۱

اس مثال میں لفظ 'مگدھا' (بھولی بھالی) کے سبب جزو سے متعلق موزونیت آشکار ہے۔ اردو میں ایک مثال حسب ذیل ہے۔

مجھے خبر ہے کہ رستہ مزار چاہتا ہے
میں خستہ پا سہی لیکن نہیں ٹھہرنے کا

۔ بانی (شفق شجر ص ۱۱۹)

اس شعر میں لفظ 'مزار' کے موزوں استعمال نے شعر کو دلآویز بنادیا ہے۔

۲۔ جملے سے متعلق موزونیت (वाक्यौचित्य) کے بارے میں شیمیندر کہتے ہیں کہ موزونیت کو سامنے رکھتے ہوئے جملے کی تخلیق اچھی اور بری شاعری کی پہچان رکھنے والے نقادوں کو بہت پسند ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

औचित्यरचितं वाक्यं सततं संमतं सताम ।
त्यागोदग्रमिवैश्वर्यं शीलोज्ज्वलमिव श्रुतम ।।

۔ اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۱۲

شیمیندر نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ "مہاراج یدھشٹھر بہت رحم دل ہیں۔ طاقتور ارجن خود اپنے آپ کو قابو میں رکھتے ہیں۔ نکل (नकुल) اور سہدیو (सहदेव) نفسانی خواہشات کو رام کرنے میں مشہور ہو چکے ہیں۔ اسی صورت حال میں ان لوگوں سے

یہ توقع رکھنا کہ یہ لوگ دشمنوں کو پسپا کر دیں گے' غلط ہے۔ ایسا کہتے ہوئے جس نے
کیچک (कीचक) کے لیے موت کے عصا کی طرح اپنی بانہوں کو ملنا شروع کیا'
گھنیری زلفوں والے کرمیر (किर्मीर) اور جٹاسُر نام کے راکششوں کو مارنے والے'
کبیر کی بہادری کی گرمی کو ختم کرنے والے' کوروؤں کی زندگیاں ختم کرنے والے
ہڈمبا (हिडिम्बा) کے شوہر' بھیم سین کو لوگوں نے دیکھا'۔ اصل متن یوں ہے۔

देवो दयावान्विजयो जितात्मा यमौ मनः संयममाननीयो ।
इति ब्रुवाणः स्वभुजं प्रमार्ष्टि यः कीचकाकालिक कालदण्डम।।
धीरः स किर्मीरजटासुरारिः कुबेर शौर्यप्रशमोपदेष्टा ।
दृष्टो हिडिम्बादयितः कुरुणां पर्यन्तरेखागणनाकृतान्तः।।

اس مثال میں 'کیچکا کالک کال ڈنڈم' (कीचककालिक कालदंडम) 'ہڈمبدیت' (हिडिम्बदयित)
جیسی تراکیب کے سبب جملے سے متعلق موزونیت طلوع ہو گئی ہے۔

اردو میں اس موزونیت کے تحت یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

شاہد کفر ہے مکھڑے سے اٹھائے گھونگھٹ
چشم کافر میں لگائے ہوئے کافر کاجل
نور کی پتلی ہوئی پردۂ ظلمت میں نہاں
چشم خورشید جہاں بیں میں ہیں آثار سبل
خضر فرماتے ہیں سنبل سے تری عمر دراز
پھول سے کہتے ہیں پھلتا رہے گلزار امل
سبزۂ خط سے ہوا ہونے لگے سرخیٔ لب
چمن حسن سے لال اڑ گئے بن کر ہریل
جب تلک برج میں جمنا ہے یہ کھلنے کا نہیں
ہے قسم کھائے اٹھائے ہوئے گنگا بادل

۔ محسنؔ کاکوروی

۳۔ مربوط یا منظم اظہار سے متعلق موزونیت (प्रबन्धौचित्य)

اس کے بارے میں شیمیندر فرماتے ہیں کہ مناسب یا موزوں نظامِ معانی سے پورا معنیٔ منظم اس طرح چمک اٹھتا ہے جس طرح اوصاف کے اثر سے مزین خوش بخت شریف شخص عزت پاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

उचितार्थविशेषेण प्रबन्धार्थः प्रकाशते ।
गुणप्रभावभव्येन विभवेनेव सज्जनः ।।

۔ اوچتیہ وچار چرچہ۔۱۳

اس ضمن میں شیمیندر نے کالیداس کے 'میگھ دوتم' سے ایک مثال دی ہے جو اس طرح ہے۔ اے ابر! میں تجھے پشکر (पुष्कर) اور آورتک (आवर्त्तक) نام والے بادلوں کے خاندان میں پیدا ہونے والا اور اپنی خواہش کے مطابق شکل اختیار کرنے والا اندر کا خاص شخص مانتا ہوں۔ یہی سبب ہے کہ قسمت سے میں اپنی محبوبہ کے ہجر میں اسیر ہو کر تجھ سے گزارش کرنے آیا ہوں۔ کیوں کہ زیادہ اوصاف والے شخص سے کی گئی گزارش اگر ضائع بھی ہو جائے تو بھی درست ہے لیکن اوصاف سے خالی شخص سے کی گئی گزارش اگر کامیاب بھی ہے تو بھی درست نہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

जातं वशे भुवनविदिते पुष्करावर्तकानां ।
जानामि त्वां प्रकृतिपुरुषं कामरुपं मधोनः ।।
तेनार्थित्वं विधिपरवशाद दूरबन्धुर्गतोऽहं ।
याच्त्रमोधा वरमधिगुणे नाधये लब्धकामा।।

اس مثال میں بے جان بادل کو پیغام رسانی کا کام سونپ کر اسے جاندار بنا کر ایک ذمہ داری سونپی جا رہی ہے۔ بادل کو ایک اونچے خاندان کا فرد بھی بتایا جا رہا ہے۔ کالیداس اپنے زرخیز تخیل سے اشعار میں شامل مواد کو اس طرح منظم اور مربوط کر کے پیش کرتے ہیں کہ اس میں ایک دلآویزی در آتی ہے۔ اس

ضمن میں اردو کی بھی ایک مثال ملاحظہ فرمائیں۔

دلِ بیتاب کی ادنیٰ سی چمک ہے بجلی
چشمِ پرآب کا ہے ایک کرشمہ بادل
طپشِ دل کا اڑایا ہوا نقشا بجلی
چشمِ پرآب کا دھویا ہوا خاکا بادل
اپنی کم ظرفیوں سے لاکھ فلک پر چڑھ جائے
میری آنکھوں کا ہے اترا ہوا صدقا بادل
کچھ ہنسی کھیل نہیں جوششِ گریہ کا ضبط
یہ مرا دل ہے یہ میرا ہے کلیجہ بادل
دیکھتا گر کہیں محسن کی فغان و زاری
نہ گرجتا کبھی ایسا نہ برستا بادل

۔ محسنؒ کاکوروی

کالیداس نے بادل کو ذی روح بتایا ہے۔ محسن نے بھی ایسا کیا ہے لیکن دونوں میں فرق ہے۔ کالیداس بادل کو ایک اونچے خاندان کا فرد بتاتے ہوئے اس سے پیغام رسانی کا کام لیتے ہیں۔ محسن بادل کے وجود کو اپنی شورشِ عشق کے سامنے ہیچ سمجھتے ہیں ان کے یہاں بھی اپنی طرح کا مربوط نظامِ معانی ہے۔ اقبال کی نظم "مسجد قرطبہ" بھی اسی قبیل کی ہے۔

۴ ۔ وصف سے متعلق موزونیت (गुणौचित्य)

شیمیندر اس موزونیت کے بارے میں فرماتے ہیں کہ موجود معانی کے مطابق شاعری میں شیرینی اور سادگی وغیرہ اوصاف کا نظامِ شعر کو دلآویز بنا دیتا ہے ٹھیک اس طرح جیسے جنسی عمل کے دوران چاند طلوع ہو کر انبساط کو زیادہ بڑھا دیتا ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

प्रस्तुतार्थोचित: काव्ये भव्य: सौभाग्यवान गुण:।
स्यन्दतीन्दुरिवानन्दं संभोगावसरोदित: ।।

۔ادچتیہ وچار چرچہ ۔۱۴

شمیندر اس کی مثال 'وینی سنگھار' ناٹک سے دیتے ہیں ۔جس میں درونا چاریہ کے قتل کے بعد کوروؤں کی فوج ادھر ادھر بھاگ رہی ہے ۔اسی دوران شور سنتے ہوئے ننگی تلوار لیے ہوئے ان کا بیٹا اشوتھامہ سامنے آتا ہے اور کہتا ہے 'آج سامنے یہ قیامت کے دوران' ہوا سے تحرک پائے ہوئے 'پشکر' اور 'آورتک' نام کے بادلوں کی تیز آواز کی بازگشت کی طرح 'کانوں کو برا لگنے والا' آسمان اور زمین کے درمیانی حصے (خلا) میں سما جانے والا 'حیرت ناک شور' جنگ کے سمندر سے بار بار کیوں اٹھ رہا ہے ؟ اصل متن یوں ہے ۔

महाप्रलयमारुतक्षुभितपुष्करावर्तक ।
प्रचंडघनगर्जितप्रतिरवानुकारी मुहु:।।
रव: श्रवणभैरव: स्थगितरोदसीकन्दर:।
कुतोऽद्य समरोदधेरयमभूतपूर्व: पुर:

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں بہادری کے جذبے کو آشکار کیا گیا ہے ۔جسے کردار کے مطابق بلند آہنگی کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے ۔اردو میں اسکی مثال یوں پیش کی جا رہی ہے ۔

کیسی تصویر کہ ہے صبح بہار امکاں
کیسی تصویر کہ ہے آئینہ پرواز جہاں
کیسی تصویر کہ ہے لوح و قلم نور افشاں
کیسی تصویر کہ ہے کلک مصور نازاں

کیسی تصویر کہ سب صلِّ علیٰ کہتے ہیں
کیسی تصویر کہ سب جلّ علیٰ کہتے ہیں
— محسنؔ کاکوروی

۵ ـ صنائع بدائع سے متعلق موزونیت (अलंकारौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ معانی کے مطابق صنائع بدائع کے نظام سے آراستہ شعر ٹھیک اسی طرح زیب دیتا ہے۔ جیسے کہ سینے پر ہار ڈالے ہوئے کوئی خوبصورت خاتون پرکشش نظر آتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अर्थौचित्यवता सूक्तिरलंकारेण शोभते ।
पीनस्तनस्थितेनेव हारेण हरिणेक्षणा ।।

۔ اوچیتیہ وچار چرچہ ۔ ۱۵

اس موزونیت کی مثال شیمیندر نے مہاراج ہرش وردھن کی تصنیف رتناولی کے ایک شعر کو پیش کرتے ہوئے دی ہے۔ شعر کا مفہوم یوں ہے کہ جسم نہ رکھنے کے سبب، جسم کی کہانی سے خالی، جنسی خواہش (रति) کے شوہر، دل میں تحلیل ہو جانے کی صلاحیت کے سبب لوگوں کے دلوں میں موجود رہنے والے، موسم بہار کے شہنشاہ کام دیو (عشق کا دیوتا) کی طرح دشمنوں پر فتح حاصل کرنے والے، جنگ وغیرہ کے خیال سے خالی، خوشی آمیز، خوش انتظامی میں طاق ہونے کے سبب لوگوں کے دلوں میں رہنے والے وسنتک نام کے دوست والے مہاراج اُدین (उदयन) اپنے جشن عظیم کو دیکھنے آرہے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

विश्रान्तविग्रहकथो रतिमानूजनस्य
चित्ते वसन् प्रियवसन्तक एव साक्षात ।
पर्युत्सुको निजमहोत्सव दर्शनाय ।
वत्सेश्वरः कुसुमचाप इवाभ्युपैति ।।

اس مثال میں تشبیہ کے ذریعہ موزونیت کو آراستہ کیا گیا ہے۔ اردو کی مثال یوں ہے۔

دیجیے کیا اُسے شمشاد و صنوبر سے مثال

چمنستانِ ارم اس کے قدم سے ہے نہال

سروِ جنت سے نکل آئیں پے استقبال

کہے سبزہ کہ مجھے شوق سے کیجیے پامال

مثل بلبل کے سرِ راہ بچھائیں گل چشم

فرشِ فردوس گلابی ہو تو ہو بلبل چشم

ـ محسنؔ کاکوروی

۶ـ رس سے متعلق موزونیت (रसौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ موزونیت کے سبب حسین اور پرکشش بنا ہوا رس سب کے دلوں پر اسی طرح چھا جاتا ہے جس طرح موسمِ بہار 'اشوک' پیڑ میں نئے شگوفے لا دیتا ہے۔ اصل متن یوں ہے ۔

कुर्वन्सर्वाशये व्याप्तिमौचित्यरुचिरो रस:
मधुमास इवाशोकं करोत्यऽ कुरितंमन:।।

ـ ادچتیہ وچار چرچہ۔ ۱۶

رس نظریہ پر گفتگو کرتے ہوئے سبھی رسوں کے بارے میں پچھلے صفحات پر اظہار خیال کیا جا چکا ہے۔ اردو شاعری سے ہر ایک رس پر مثالیں بھی دی جا چکی ہیں اس لیے دوبارہ سبھی رسوں کا ذکر اور ان کے تعلق سے مثالیں پیش کرنا غیر ضروری سمجھتا ہوں۔ مراد یہ ہے کہ ہر رس کا اظہار موزونیت کے مطابق ہی ہونا چاہیے۔

۷ـ فعل سے متعلق موزونیت (क्रियापदौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ اگر فعل میں موزونیت ہوتی ہے تو شاعری میں تیز بینی وغیرہ محاسن اور تمامی بحروں وغیرہ کی جمالیات اسی طرح نکھر اٹھتی ہے۔ جس طرح ایک شریف آدمی کے اخلاق سے اس کے اعمال زیب و زینت پاتے ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

सगुणत्वं सुवृत्तत्वं साधुता च विराजते ।
काव्यस्य सुजनस्येव यद्यौचित्यवती क्रिया।।

۱۹۔ اوچِتیہ دچار چرچہ ۔

اس کے بعد وہ اپنی تصنیف 'نیتِ لتا' (नीति–लता) سے ایک مثال دیتے ہیں۔

" جو سات سمندروں پر ہر روز شام کی پوجا کرنے کے سبب اپنی تیز گامی کے لیے مشہور ہے، جسنے اپنی مضبوط بانہوں سے دُندُبھ (दुन्दुभि) نام کے راکشش کو مار ڈالا تھا اور جس نے مایاوی (मायावी) راکشش کا جسم پیس کر سارے پاتال کو اس کے خون سے بھر دیا تھا، وہ سُگریو (सुग्रीव) کی اچھی سے اچھی جائداد کو ہڑپنے والا بالی (बाली) کیا تمھیں یاد ہے؟ اصل متن یوں ہے۔

यः प्रख्यातजवः सदास्थितिविधौ सप्ताब्धिसंध्यार्चने,
दोर्दर्पेण निनाय दुन्दुभिवपुर्यः कालकंकालताम।
यः पातालमसृङ मयं प्रविदधे निष्पिष्य मायाविनं,
सुग्रीवाग्रयविभूतिलुण्ठन पटुर्बाली स किं स्मर्यते।।

ان اشعار میں شُنکر اور سارن نام کے بھانڈ راون سے سوال کر رہے ہیں۔ بالی کی بہادری بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ کیا اسے یاد کرنا چاہیے۔ دراصل بات یہ تھی کہ بالی نے راون کو ایک بار اپنے دوپٹے کے کونے میں باندھ کر اپنی بغل میں رکھ لیا تھا۔ اس واقعے کو یاد دلانا ہی مقصود تھا۔ دونوں اشعار میں اس واقعے کی طرف کوئی بھی اشارہ نہیں ہے۔ مگر اس سوال میں کہ کیا تمھیں بالی کو یاد رکھنا چاہیئے۔ اس واقعے کی طرف اشارہ کیا جارہا ہے۔ اردو میں اس کی مثال یوں ہے۔

یوسف نہیں ہوں مصر کے بازار میں نہ بیچ
میں تیرا انتخاب ہوں ارزاں نہ کر مجھے

عرفان صدیقی (عشق نامہ ص ۵۴)

۸۔ تعلقات سے متعلق موزونیت (कारकौचित्य)

کشیمیندر فرماتے ہیں کہ مناسب تعلقاتی جزو کے استعمال سے شعر اسی طرح خوبصورت ہو جاتا ہے جس طرح رحم دل والوں سے پورے خاندان کی عزت کو چار چاند لگ جاتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

सान्वयं शोभते वाक्यमुचितैरेव कारकैः ।
कुलाभरणमैश्वर्यमौदार्य चरितैरिव ॥

۔ اوچتیہ وچار چرچہ ۔ ۲۰

تعلقات آٹھ ہیں یعنی فاعلی (कर्ता) یا Nominative ، مفعولی (कर्म) یا Accelerative ، آلی (करण) یا Implementive ، انتفاعی (सम्प्रदान) یا Dative ، انتزاعی (अपादान) یا Ablative ، اضافی (सम्बंध) یا Genetive ، ظرفی (अधिकरण) یا Locative ، ندائی (संबोधन) یا Vocative ، ان سب کا استعمال فن پارے میں اس چابک دستی سے کیا جائے کہ اس میں دلآویزی در آئے۔ اردو کی مثالیں پیش کر رہا ہوں۔

۱۔ فاعلی۔ تم نے اس شہر کا نقشہ ہی بدل ڈالا ہے
میں کہاں جاؤں وہ بوسیدہ عمارت ہے کہاں ۔ نعمان شوق

۲۔ مفعولی۔ ایک ظالم کو پریشاں آج ہم نے یوں کیا
پیش ہو کر اس کے آگے شکوۂ گردوں کیا ۔ شجاع خاور

۳۔ آلی۔ اپنے لفظوں سے اسے ہم نے سنبھلنے نہ دیا
ہو گئے دل میں کئی تیر ترازو ہم سے ۔ عرفان صدیقی

۴۔ انتفاعی۔ بے مکانی میں بھی خوش ہیں کہ اماں سے تو ہیں
دشت کو بے در و دیوار کا گھر کہتے ہیں ۔ فرخ جعفری

۵۔ انتزاعی۔ روشنی کے لیے کافی ہیں مجھے دو آنکھیں
دھوپ سے دور اندھیرا نہیں ہوتا کہ نہ ہو

میں بیک وقت ہوں انسان، فرشتہ، وحشی
دہر سے تجزیہ میرا نہیں ہوتا کہ نہ ہو ۔ زبیر شفائی

۶۔ اضافی۔ رشتوں کی دیواریں ڈھا کر میرے جیسا شخص
دن کے زرد پہاڑ کے پیچھے اترا ہے چپ چاپ ۔ انتخاب سید

۷۔ ظرفی۔ کسے خبر تھی وہ اتنی بڑی سزا دے گا
ندی میں ڈوب کے گہرائی کا پتہ دے گا ۔ انتخاب سید

رقص کرتے ہیں بگولے میرے تیرے درمیاں
ریت پر دریاؤں کا نقشہ بناؤں کس طرح ۔ مہتاب حیدر نقوی

۸۔ ندائی لت پت ہیں خاک و خون میں اشجار یا اخی!
بے سائگی کا گرم ہے بازار یا اخی! ۔ رفیق راز

۹۔ جنس سے متعلق موزونیت (लिंगौचित्य)

اس موزونیت کے بارے میں شیمیندر فرماتے ہیں کہ مناسب جنس کے ذریعہ شاعری میں اسی طرح کی دلکشی آتی ہے جس طرح شاہی نیک علامتوں سے جسم کی دلآویزی بڑھ جاتی ہے

اصل متن یوں ہے

उचितेनैव लिंगेन काव्यमायाति भव्यताम् ।
साम्राज्यसूचकेनेव शरीरं शुभलक्षण ।।

ادچتیہ وچار چرچہ - ۲۱

مثال - شرق سے غرب تک / اک گراں خواب مبہم سڑک / دور تک / خشک بنجر زمین / سامنے اک برہنہ شجر / جس کی سوکھی ہوئی شاخ پر / چند سہمی ہوئی پتیاں / سرخ تپتی ہوئی ریت پر / چند مجروح پر / چارسو بوئے خوں / .... سانس کے زیر وبم میں لرزتی ہوئی / لمحۂ حال کی اجنبی قربتیں / گردشِ خون میں گامزن / ذوقِ تخلیق کی بے سکوں راحتیں / آسمانوں کی محراب پر / ایک تحریر بے نام / زیر زمیں / گہرے غاروں میں پوشیدہ / اک سیلِ نادیدہ / اور اس جوئے گم گشتہ کی کھوج / میرا مقدر / مرے فن کی خوئے مسلسل / مری ہستیِ نا تمام /

- زاہدہ زیدی (سنگِ جاں - داخلی منظر ص ۲۵-۲۳)

۱۰ - اسم ضمیر سے متعلق موزونیت (वचनौचित्य)

اس موزونیت کے بارے میں شیمندر فرماتے ہیں کہ مناسب ضمیر کے استعمال سے شعر اسی طرح خوبصورت ہو جاتا ہے جس طرح دانشور کی زبان بے مایہ باتوں سے خالی رہ کر خوبصورت بنی رہتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

उचितैरेव वचनैः काव्यमायाति चारुताम् ।
अदैन्यधन्यमनसां वदनं विदुषामिव ।।

ادچتیہ وچار چرچہ - ۲۲

مثال - ہم ہوئے تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے
اُس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے - میرؔ

غالب ترا احوال سنا دیں گے ہم انکو
وہ سن کے بلالیں یہ اجارہ نہیں کرتے ۔ غالب

۱۱ ۔ صفت سے متعلق موزونیت (विशेषणौचित्य)

اس موزونیت کے بارے میں شیمیندر فرماتے ہیں کہ مناسب صفتوں سے موصوف معانی اسی طرح روشنی حاصل کرتا ہے جس طرح شاندار صفات والا کوئی شریف اپنے تمام لائق دوستوں کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تعریف حاصل کرتا ہے ۔ اصل متن یوں ہے ۔

विशेषणैः समुचितैर्विशेष्योऽर्थः प्रकाशते ।
गुणाधिकैर्गुणोदारः सुहृद्भिरिवसज्जनः ॥

اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۲۳

مثال ۔
میری گڑیا سی ماں کتنی بھولی بھلی
جھومے آنکھوں میں اس کے محبت کلی
میری گڑیا سی ماں کتنی بھولی بھلی
اجلے کپڑوں پہ سادہ ادائیں کھلیں
پھول چادر کے مہکے کتابیں ہنسیں
گورے ہاتھوں پہ مہندی کی ٹھنڈک رچی
اک مصور نے ہاتھوں پہ لکھا خدا
زرد پتوں کی ڈولی پہ چھایا نشہ
نیم کے ذائقے پر کرن اک سجی

۔ صلاح الدین پرویز (سبھی رنگ کے ساون ص ۱۸۵)

۱۲۔ سابقہ سے متعلق موزونیت (उपसर्गौचित्य)

اس موزونیت کے بارے میں شیمیندر فرماتے ہیں کہ مناسب اوصاف سے مزین، سچی شاعری والا کلام مناسب سابقوں کے سبب اسی طرح دلآویز ہوجاتا ہے جس طرح نیک کاموں میں خرچ ہونے والی دولت بڑھتی جاتی ہے ۔

اصل متن یوں ہے۔

योग्योपसर्ग संसर्गैर्निरर्गत गुणोचिता।
सूक्तिर्विवर्धते सम्पत्सन्मार्गगमनै रिव ।।

۲۴۔ اوچتیہ وچار چرچہ۔

مثال۔ غیر ممکن نہ تھا ڈھونڈ لینا
صبر میں نے مگر کر لیا ہے ۔ انور شعور

اک سیاہی نے مٹائے جیسے سب روشن سبق
ایک خوشبو نے کوئی پیغام جیسے لکھ دیا ۔ ذکاء الدین شایاں

۱۲۔ نپات سے متعلق موزونیت

اس موزونیت کے بارے میں شیمندر فرماتے ہیں کہ مناسب مقامات پر لگائے گئے ''چہ'' اور 'وا' نپاتوں سے اسی طرح معنی آفرینی حاصل ہوتی ہے جس طرح لائق وزرا کے انتخاب سے خزانہ ہمیشہ بھرا ہوا رہتا ہے۔ نپات سنسکرت زبان میں استعمال ہونے والی ایک ترکیب ہے۔ اس کی مثال شیمیندر نے اپنی تصنیف مُنِ مت میمانسا (मुनि–मत–मीमांसा) سے پیش کی ہے۔ بہرحال اس موزونیت کی جو تعریف اوپر کی گئی ہے۔ اس کا اصل متن یوں ہے۔

उचितस्थानविन्यस्तैर्निपातैरर्थ संगति: ।
उपादेयैर्भवत्येव सचिवैरिव निश्चला ।।

۲۵۔ اوچتیہ وچار چرچہ

شیمیندر نے اس کی مثال یوں دی ہے۔

''جنت کی خوشبوؤں کی تمنا کرنے والے سبھی بیوقوف بہت خرچیلے سیکڑوں یگیہ کرتے ہیں نتیجۃً یہ لوگ بہت دنوں تک جنت میں رہتے بھی ہیں۔ لیکن ثواب کی کمی ہو جانے پر انھیں وہاں نصف لمحے کے لیے بھی اسی طرح ٹھہرنے نہیں دیا جاتا ہے، جس طرح دولت ختم ہو جانے پر طوائف کے گھر میں کسی نفس پرست کو ٹھہرنے نہیں دیا جاتا۔ اس لیے اے بیوقوفو! لذتِ

عرفان حاصل کرنے کی ہی کوشش کرو! کیوں کہ وہی سچ بھی ہے اور زندۂ جاوید بھی ہے''۔
یہاں ''ستیم چہ نتیم چہ بیت'' یعنی دو جگہ چہ (च) نپات کا استعمال کیا گیا ہے۔ چونکہ یہ ترکیب خالص تکنیکی ہے اور صرف سنسکرت میں استعمال ہوتی ہے۔ اس لیے یہاں صرف سنسکرت کی مثال پیش کی گئی ہے۔

۱۴۔ زماں سے متعلق موزونیت (कालौचित्य)

شیمیندر اس کے بارے میں فرماتے ہیں کہ مہذب افراد کو پوشاک جس طرح دلکش بنا دیتی ہے اسی طرح زمانے یعنی ماضی، حال اور مستقبل کے مناسب استعمال سے شاعری دلکش بن جاتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

कालौचित्येन यात्येव वाक्यमर्थेन चारुताम।
जनावर्जनरम्येण वेषेणेव सतां वपु: ।।

اوچتیہ وچار چرچہ ۔۲۶

مثال ۔ یہی شاخ، تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشم نم ہو، یہاں اب سے کچھ سال پہلے مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی، جسے میں نے آغوش میں لے کے پوچھا تھا، بیٹی! یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو، مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر وہ کہنے لگی۔ میرا ساتھی ''ادھر'' اس نے انگلی اٹھا کر بتایا، ادھر اس طرف ہی (جدھر اونچے محلوں کے گنبد، ملوں کی سیہ چمنیاں، آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں) یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں راحی!
۔ اختر الایمان

۱۵۔ مکان سے متعلق موزونیت (देशौचित्य)

شیمیندر اس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ دلی جذبات کے مطابق مکانی موزونیت سے معنئ شعر، شرفاء کے ذریعہ تعارف پیش کرنے کے انداز کی طرح دلاویز ہوتا ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

देशौचित्येन काव्यार्थ: ससंवादेन शोभते
प र परिचयाशंसी व्यवहार: सतामिव

۔اوچتیہ وچارچرچہ ۔ ۲۷

مثال ۔ سن رہی ہو اینٹ پتھر کے سرکنے کی صدا
ٹوٹی چھت پر بیٹھ کر آکاش کو تکتی ہو کیا
اس کھنڈر کو چھوڑ کر آؤ چلیں میدان میں
اس طرف وہ جھاڑیوں کا جھنڈ ہے جھیلہ نما
آؤ اس میں چل کے ہم اک دوسرے کو دیکھ لیں
اور دیکھیں پتھروں کے یگ میں کیسا پیار تھا
گھر بنے بگڑے، بسے اجڑے نگر ہر دور میں
ایک یہ جنگل ہی ایسا ہے کہ جیوں کا تیوں رہا
آؤ چل کر جھاڑیوں کے جھنڈ میں سو جائیں ہم
پھر سے پانے کے لیے اک دوجے میں کھو جائیں ہم

عمیق حنفی (شب گشت ص ۸)

۱۶۔ کنبے یا خاندان سے متعلق موزونیت (कुलौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ جس طرح خاندانی وقار روایتی شکل میں چلتا ہوا کسی شخص کے ناموس کا سبب بنتا ہے اسی طرح خاندانی ثروت سے آمیز موزونیت شاعری کی بلندی کا منبع اور اہل دل حضرات کو عزیز ہوتی ہے ۔ اصل متن یوں ہے ۔

कुलोपचितमौचित्यं विशेषोत्कर्षकारणम ।
काव्यस्य पुरुषस्येव प्रियं प्राय: सचेतसाम।।

۔اوچتیہ وچارچرچہ ۔ ۲۸

اس موزونیت کی مثال شیمیندر نے کالِداس کے اشعار سے دی ہے کہ" بعدیں

وہ شہنشاہ ضعیف ہو جانے پر اپنے نوجوان بیٹے کو حکومت کی باگ ڈور سونپ کر اپنی مہارانی کے ساتھ جنگلوں میں عبادت اور ریاضت کے لیے چلے گئے، کیوں کہ دنیاوی خواہشات میں دلچسپی نہ رکھنے والے اِکشواکُ (इक्ष्वाकु) خاندان کے شہنشاہوں کی یہی خاندانی روایت رہی ہے۔ اس طرح ماضی، حال اور مستقبل کے اکشوا کوؤں کے کردار کی موزونیت کو شفاف طریقے سے بیان کیا گیا ہے۔

اردو کی مثال۔

معدوم نہ تھا سایۂ شاہ ثقلین
اس نور کی جلوہ گہہ تھی ذات حسنینؓ
تمثیل نے اس سایہ کے دو حصّے کیے
آدھے سے حسنؓ بنے ہیں آدھے سے حسینؓ

۔مولانا احمد رضا خاںؒ (حدائق بخشش حصہ دوم)

۱۷۔ قول یا کیش سے متعلق موزونیت (व्रतौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ سچے قول کی موزونیت کی بلندی کے سبب تعریف کے لائق معنئ شعر اپنے مخصوص حسن سے عوام کے دلوں کو پوری طرح مطمئن کر دیتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

काव्यार्थः साधुवादार्हः सदव्रतौचित्यगौरवात् ।
संतोषनिर्भरं भक्त्या करोति जनमासम ।।

۔اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۲۹

شیمیندر نے اس کی مثال اپنی تصنیف مُکتاوئی (मुक्तावली) سے پیش کی ہے۔ کہتے ہیں کہ ’اس جنگل میں چھال پہنے ہوئے، گھنے پتوں سے مزین، زرگل کی دھول کو اپنے جسم پر لگائے ہوئے، شوخ بھونروں کی قطاروں کی رُودراکش مالا پہنے ہوئے پیڑ اسی طرح خوبصورت لگ رہے ہیں جس طرح کھال پہنے ہوئے، عصا لیے ہوئے، بھسم ملے ہوئے رودراکش کی مالا پہنے ہوئے جوگی ہوں۔‘

اس شعر میں جوگیوں کے کیش کے مطابق، لباس اور ظاہری شکل وصورت کے ذریعہ غیر ذی ہوش شے یعنی پیڑوں کو بھی صاف طینت اور کردار والا بتایا گیا ہے۔

اردو کی مثال۔ آم کی ڈالوں پہ چکنے سبز پتے / سبز پتوں پر لٹکتی کیریاں / سبز ننھی کیریاں / رنگ، رس اور سواد کے خوابوں کی تعبیروں کے انکھوے کھل گئے۔ سبز غالب رنگ کتنی جوڑیوں کے ساتھ ہے پھیلا ہوا / سبز غالب رنگ باقی رنگ گویا اس کے شیڈ / راس منڈل میں کنہیا سبز، باقی رنگ اسکی گوپیاں۔

عمیق حنفی (شب گشت ص۔ ۲۰۔ ۲۱)

۱۸۔ عنصر سے متعلق موزونیت (तत्वौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ شے کے بارے میں حقیقت بیانی سے شاعر کی شاعری سچے علم کی روشنی سے قلبی مطابقت کے متوازی فائدہ حاصل کرتی ہے۔ اصل متن یوں ہے

काव्यं हृदयसंवादि सत्यप्रत्ययनिश्चयात ।
तत्वोचिताभिधानेन यात्युपादेयतां कवे: ।।

اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۳۰

مثال۔

وہ میرا ہو کے بھی شامل ہے قاتلوں میں مرے
اس انکشاف نے تقسیم کر دیا ہے مجھے

⁘ ⁘ ⁘

نواحِ دشت میں تو خوش منظری تقسیم کرتا ہے
وہ بادل جو مری بستی کو پیاسا چھوڑ جاتا ہے ۔ عشرت ظفر

۱۹۔ باطنی قوت سے متعلق موزونیت (सत्वौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ باطنی قوت کے مطابق شاعری، غور کرنے پر، دلچسپ لگنے والے صاحبان دل کے شاندار کردار کی طرح، طلسم افشاں ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

चमत्कार करोत्येव वच: सत्वोचितं कवे: ।
विचार रुचिरोदारचरितं सुमनेरिव ।।

اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۳۱

اس کی مثال شیمیندر نے اپنے ناٹک 'چتر بھارت' (चित्रभारत) سے یوں دی ہے۔

"سمندر، ندیوں کے تیز پانی سے بھرا ہونے پر بھی نہ تو غرور کرتا ہے اور نہ سمندری آگ کی گرمی سے جل جانے پر اداس ہوتا ہے۔ عظیم لوگ رنج اور خوشی دونوں میں مطمئن رہتے ہیں۔"

اردو کی مثال — دم زندگی رم زندگی، غم زندگی سم زندگی
غم رم نہ کر سم غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری

— اقبال

۲۰۔ معنی خیزی سے متعلق موزونیت (अभिप्रायौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ بہت آسانی سے مفہوم کی ترسیل کرنے والی شاعری، قلب کو اسی طرح اپنی طرف کھینچتی ہے جس طرح شریفوں کا شفاف مزاج اپنی طرف لوگوں کو کھینچتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अकदर्थनया सूक्तमभिप्रायसमर्थकम ।
चित्तमावर्जयत्येव सतां स्वस्थमिवार्जवम ।।

۔اوچتیہ وچار چرچہ ۔۳۲

شیمیندر اس کی مثال یوں دیتے ہیں "کسی صحت مند اور خوبرو جوان کو دیکھ کر ایک آزاد خیال نوخیز حسینہ اپنی آزاد روش ماں سے کہہ رہی ہے کہ ماں! یہ مسافر کوئی شہزادہ لگتا ہے کیوں کہ اس کی انگلیوں میں باز کے ناخنوں کے اور کمان کی ڈوری کے نشان موجود ہیں۔ یہ شام کے وقت ٹھہرنے کی جگہ کی تلاش میں ہے۔ ماں نے بیٹی کے دل کی بات سمجھتے ہوئے جواب دیا کہ بیٹی! اگر ایسی بات ہے تو ہمارے گھر میں وہ داخل ہو کر آرام حاصل کرے، کیوں کہ ثواب کے سبب ملنے والا ایسا خصوصی مہمان عزت کے لائق ہے۔"

۲۱۔ مزاج سے متعلق موزونیت (स्वभावौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ مزاج کے مطابق اظہار، شاعری کا ویسا ہی زیور ہے

جیسا کہ فطری اور مخصوص حسن کسی نوخیز حسینہ کا زیور ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

स्वभावोचित्यमाभाति सूक्तीनां चारु भूषणम् ।
अकृत्रिममसामान्यं लावण्यमिव योषिताम ।।

۲۳۔ اوچتیہ وچار چرچہ

شیمیندر اس کی مثال یوں دیتے ہیں کہ کان کی لَو کے پاس نیچے کی طرف جھکائے گئے پُرپیچ گیسوؤں سے ٹپکتے ہوئے پانی کے قطروں سے سینے کے اوپر تھوڑی دیر تک ہار کا شبہ پیدا کر دینے والی، ٹھنڈک کے سبب ٹھٹھرتی ہوئی اور پتلی آواز کرتی ہوئی، کاجل کے دھل جانے سے سرخی آمیز انکھڑیوں والی، کھلے ہوئے اور پانی ٹپکاتے ہوئے گیسوؤں والی غسل کر کے فوراً نکلی ہوئی دوشیزہ کس کے دل کو گیلا نہیں کر دے گی؟ نتیجہ یہ کہ یہاں یہ دکھلایا گیا ہے کہ خود گیلے مزاج والی شے دوسروں کو بھی گیلا بنا دیتی ہے یہی موزونیت آمیز مزاج کا بیان ہے۔

اردو کی مثال :

ہم دونوں تہذیب کا ایک مرقع ہیں
میں بھی تہی تو بھی باطن سے عاری ہے

زیب غوری

⁂

وہ مرے سامنے تو کچھ دور چلا تھا لیکن
کھو گیا خود بھی مجھے راہ پہ لانے کے لیے

زیب غوری

۲۲۔ مجموعۂ خلاصہ سے متعلق موزونیت (सार–संग्रह)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ خلاصے کو یکجا کر کے اسے ظاہر کرنے والے جملے کے ذریعہ طے شدہ نتیجے والا معنیٔ شعر، جلدی عمل پیرا ہو کر طے شدہ نتیجہ دینے والے شخص کی عملی قوت کی طرح سبھی کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

सार—संग्रह वाक्येन काव्यार्थ: फलनिश्चित: ।
अदीर्घसूत्रव्यापार इव कस्य न सम्मत: ॥

اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۲۴

مراد یہ ہے کہ بڑی مذہبی یا فلسفیانہ کتابوں یا خیالات کا خلاصہ ایک ہی جملے یا شعر میں پیش کر دینا ہی اس موزونیت کا خاص مقصد ہے۔

مثال : شیمیندر نے گیتا کا خلاصہ ویاس جی کے ذریعہ یوں پیش کیا ہے کہ غرور ہی علتِ دنیا ہے اور چاہت نیز لگاؤ کو ختم کرنا ہی عرفان ہے'۔

اردو کی مثال :

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

اقبال

۲۳۔ تخلیقی صلاحیت سے متعلق موزونیت (प्रतिभौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ شاعر کی لائق شاعری تخلیقی صلاحیت سے مزین ہو کر، اوصافِ حمیدہ والے شخص کی اقبال مندی سے آراستہ خاندان کی طرح، زیب وزینت کی حامل ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

प्रतिभाभरणं काव्य मुचितं शोभते कवे: ।
निर्मल सुगुणस्येव कुलं भूतिविभूषितम ॥

اوچتیہ وچار چرچہ۔ ۲۵

شیمیندر اس کی مثال یوں دیتے ہیں کہ کوئی آزاد خیال نائکہ کو جب یہ معلوم ہوا کہ اس کا کوئی دوسرا عاشق دروازے پر آگیا ہے تو اپنے پہلے عاشق کے ذریعہ زخمی کیے گئے اپنے ہونٹوں کے راز کو چھپانے کے لیے بلند آواز میں، پلے ہوئے طوطے سے کہنے لگی کہ ارے ظالم! سرخ پھل کے لالچ میں تو میرے ہونٹوں کو کیوں زخمی کر رہا ہے'

اے شریر طوطے! آج تو کھانے کے لیے جامن کے پھلوں کو نہیں پا سکیگا۔ تو نے مجھے آج ناراض کر دیا ہے۔ اس لیے تجھے میں آج پھل نہیں دوں گی۔ شیمیندر کا قول ہے کہ اس مثال میں تخلیقی صلاحیت کے سبب سچائی کو کذب سے چھپانے کا خوبصورت بہانہ تلاش کیا گیا ہے۔ اس تخیل آمیز شعور کو آچاریہ بھٹ توت نے پرتبھا کہا ہے۔

۲۴ ۔ عمر سے متعلق موزونیت (अवस्थौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ عمر کا لحاظ رکھتے ہوئے شعری اظہار، دنیا میں اسی طرح تعریف کے لائق ہوتا ہے جس طرح خیال کی کسوٹی پر عقل مندوں کے اعمال کی تعریف ہوتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अवस्थौचित्यमाधत्ते काव्यं जगति पूज्यताम्।
विचार्यमाणरुचिरं कर्तव्यमिव धीमताम् ।।

اوچتیہ وچار چرچہ ۔ ۳۶

مثال :

اک چنور بردار دوشیزہ کی اس تصویر کو
دیکھتا ہی رہ گیا بت بن کے ہر تصویر گر
اس بھرے پورے بدن میں بھی نزاکت بے مثال
اف یہ زیر و بم، یہ پیچ و خم، یہ سینہ، یہ کمر
جیسے نکلی آ رہی ہو توڑ کر دیوارِ خط
جیسے ٹوٹا پڑ رہا ہو خود بخود زندانِ رنگ
زندگی کا لطف اٹھانے کی تھکن آنکھوں میں ہے
پتلیوں میں دیکھتے رہنے کی لیکن ہے امنگ
رنگ و خط کے جسم پر بھی ہے گمانِ گوشت پوست
ان سڈول انگوں میں مثالی تجرباتِ جاں بھی ہیں

موجزن ہے اس کی رگ رگ میں انوکھا نشانت رس
اور آنکھوں میں تمناؤں کے سو طوفاں بھی ہیں

عمیق حنفی (شب گشت ص ۱۴۶-۱۴۵)

یہاں اس مثال میں ایک دوشیزہ کا بیان ہے۔ اس کی جسمانی حالت اسکی عمر کے لحاظ سے جس طرح کی ہے اسی کا اظہار ان اشعار میں کیا گیا ہے۔

۲۵۔ خیال سے متعلق موزونیت (विचारौचित्य)

شیمیندر کہتے ہیں کہ مناسب خیال سے مزین کلام اس طرح خوبصورت ہو جاتا ہے۔ جس طرح اشیاء کی ساخت جان لینے پر علماء کا علم خوبصورت بن جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے

उचितेन विचारेण चारुतां यान्ति सूक्तयः ।
वेद्यतत्वाववबोधेन विद्या इव मनीषिणम् ।।

اوچتیہ وچار چرچہ ۔۲۷

شیمیندر مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ درونا چاریہ کے بیٹے اشوتھامہ کی موت کی بات کہنے کے دوران ہمیشہ سچ بولنے والے یدھشٹھر نے جھوٹ کا سہارا لیتے ہوئے آدمی ہو یا ہاتھی' ایسا جملہ ادا کر کے ہاتھی کا جو نام اشوتھامہ لیا وہ یدھشٹھر کا جرم نہیں تھا بلکہ وہ صداقت کے چاند کے ساتھ دشمنی رکھنے والی' ہمیشہ کنول پر رہنے والی لکشمی جی کا کام تھا۔ مراد یہ کہ یدھشٹھر نے جو جھوٹ کہا اس میں ان کا کوئی جرم نہیں تھا۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر جرم کس کا تھا؟ اس پر شیمیندر بتاتے ہیں کہ کنول چاند کا مجرم ہے۔ چوں کہ لکشمی جی ہمیشہ کنول پر ہی رہتی ہیں۔ اس لیے کنول کے سبب وہ بھی چاند سے نفرت کرتی ہیں ۔ سچائی ہی چاند ہے۔ اس لیے لکشمی نے ہی اپنی کوشش سے یدھشٹھر سے جھوٹ بلوا دیا۔ مطلب یہ کہ لکشمی جی کے لیے ہی یدھشٹھر نے جھوٹ بولا ورنہ ایسا وہ کبھی نہ کرتے۔

۲۶۔ نام سے متعلق موزونیت (नामौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ جس طرح انسانوں کے عمل کے مطابق نام سے ان کے اوصاف اور معائب کا علم ہو جاتا ہے۔ اسی طرح شاعری کے معائب و محاسن کا اظہار بھی

اس کے مواد کے مطابق نام سے ہی ہو جاتا ہے ۔ اصل متن یوں ہے ۔

नाम्ना कर्मानुरुपेण ज्ञायते गुणदोषयोः ।
काव्यस्य पुरुषस्येव व्यक्तिः संवादपातिनी ॥

اوچتیہ وچار چرچہ ۔ ۳۸

مثال یوں دیتے ہیں کہ پہلے ہی میٹروں کو محبوب کو حاصل کرنے کی خواہش کے سبب پانچ بانوں والے (کام دیو) نے ریزہ ریزہ کر ڈالا تھا ۔ اب ملَے (मलय) [۵] پون کے چلنے سے ہلتے ہوئے نازک پتوں والے باغ کے آم کے پیڑوں کے ذریعے نئے بوروں کو دکھلا کر نہ جانے کیا کرنا چاہتا ہے ؟ اس مثال میں کام دیو کا نام پانچ بانوں والا بتایا گیا ہے ۔ براہ راست کام دیو نہیں کہا گیا ہے ۔

اردو کی مثال :

اپنے دل کی خاکستر پر کھڑا ہوں نخوت سے
دنیا میرے پاؤں کے نیچے اور سکندر ہیں

زیب غوری

۲۷ ۔ دعا سے متعلق موزونیت (आशीर्वचनौचित्य)

شیمیندر فرماتے ہیں کہ جس طرح کافی دولت دے کر علماء کو مطمئن کرنے والے راجہ کے لیے دعائیہ الفاظ اچھائی لانے والے ہوتے ہیں ۔ اسی طرح بالطبع معانی کا ادراک کراتے ہوئے علماء کو پوری طرح مطمئن کرنے والی شاعری کے دعائیہ الفاظ اچھائی کی بارش کرتے ہیں ۔ اصل متن یوں ہے ۔

पूर्णार्थदातुः काव्यस्य सन्तोषित मनीषिणः ।
उचिताशीर्नृपस्येव भवत्यभ्युदयावहा ॥

اوچتیہ وچار چرچہ ۳۹

مثال یوں دیتے ہیں کہ بے مثل محبت سے نم ، وصل کی لذتوں سے آشنا ، شوخ غزال چشموں کی آنکھوں کی وہ انوکھی مستی آپ سب کو خوشی دے ۔ یہ سنکر فاتح جہاں

کام دیو کے پانچوں تیر شرما کر ترکش میں اپنا منھ چھپا لیتے ہیں۔ اس مثال میں آپ سب کو خوشی دے ٹکڑا دعائیہ الفاظ سے مزین ہے۔

اردو کی مثال۔

ترے جمال کے سورج سے آنکھیں خیرہ رہیں
دعا یہی ہے کہ تجھ حسن پر زوال نہ آئے

شہریار

شیمیندر نے موزونیت کے جن ۲۷ نمونوں کے بارے میں اپنی کتاب 'اوچتیہ وچار چرچہ' میں اظہار خیال کیا ہے۔ ان پر سطور بالا میں روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ موزونیت کے یہ نمونے شاعری کی خارجی ہیئت اور باطنی محاسن دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی موزونیت کی سیکڑوں اقسام ہوسکتی ہیں۔ بہر حال اوپر کے تجزیہ سے یہ بات بھی واضح ہے کہ موزونیت سے صرف شعری ساخت کا ہی تعلق نہیں ہے بلکہ شعر کی باطنی کائنات' شعر کا پس منظر' اس کے تحرکی عناصر، اور اس کے سیاق و سباق نیز اس کے اردگرد کے مختلف عوامل سے بھی تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ آچاریہ شیمیندر نے موزونیت پر ایک وسیع تناظر میں گفتگو کی ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ "صنائع بدائع تو صنائع بدائع ہی ہیں اور اوصاف بھی اوصاف ہی ہوتے ہیں۔ انھیں تو شاعری کی زیب و زینت والے عناصر کی شکل میں ہی دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ شاعری کی ہیئت کو متعین کرنے والے عناصر نہیں ہیں۔ رس آمیز یعنی کیفیت آمیز' انبساط سے مزین شاعری کی روح تو موزونیت ہی ہے"۔ اصل متن یوں ہے۔

अलंकारास्त्वलंकारा गुणा एव गुणा: सदा।
औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम।।

اوچتیہ وچار چرچہ - ۵

شیمیندر نے اپنے استاد آچاریہ ابھنوگپت اور ابھنوگپت کے آدرش یعنی آنندوردھن کے نظریات کو ہمیشہ عزت کی نگاہوں سے دیکھتے ہوئے اپنے نظریات کو بالیدگی

عطا کی۔ وہ بھی اپنے دونوں پیش رؤوں کی طرح بہت باریک بیں اور لطیف نظر رکھتے تھے، اسی لیے انھوں نے کافی غور وخوض کے بعد یہ فرمایا کہ رس تو شاعری کی باطنی کائنات کی نمائندگی کرتا ہے لیکن موزونیت رس کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے شاعری کی ظاہری ہیئت کو بھی اپنے اندر جذب کیے ہوئے رہتی ہے۔ مطلب یہ کہ موزونیت رس اور رس آمیز شاعری دونوں کا نقطۂ اتصال ہے۔ یہی موزونیت کا نظریہ ہے۔ شیمیندر نے یہ اعلان کر تو دیا مگر اس اعلان کے ثبوت میں انھوں نے اپنی تشریحات کو اپنی تصنیف 'اوچتیہ وچار چرچہ' میں نہیں پیش کیا۔ ان سے قبل کے آچاریوں مثلاً بھرت، بھامہ، دنڈی اور آنند وردھن نے اپنے نظریات کے دفاع میں مختلف دلائل پیش کیے تھے مگر شیمیندر نے ان آچاریوں کا تتبع نہیں کیا۔ انھوں نے حالاں کہ موزونیت کی اہمیت پر بہت زور دیا مگر اپنے نظریہ کو قائم کرنے کے لیے جن دلائل اور توضیحات کی ضرورت تھی انھیں وہ پیش نہ کر سکے۔ مثلاً انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ موزونیت، ادب اور فن کے تعلق سے اپنا کون سا کردار ادا کرتی ہے؟ شیمیندر کے پیش رو آچاریوں نے جو اصول پیش کیے تھے ان اصولوں سے موزونیت کے کیا تعلقات ہیں؟ رس اور دھونِ وغیرہ دبستانوں کے اصولوں کو موزونیت میں کس طرح، کیسے اور کہاں تک قبول کیا گیا ہے؟ صرف یہ کہہ دینا کہ النکار تو النکار ہی ہیں۔ اوصاف تو اوصاف ہی ہیں اور رس آمیز شاعری کی روح تو موزونیت ہے، سے بات مکمل نہیں ہوتی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شیمیندر کے بعد ان کے بتائے گئے اصولوں پر وہ توجہ صرف نہیں کی گئی جس کے لیے وہ مستحق تھے۔ بہر حال جیسا کہ آغاز کی سطور میں عرض کیا جا چکا ہے کہ موزونیت کے بارے میں شیمیندر سے قبل کے آچاریوں مثلاً بھرت، بھامہ، دنڈی، ردرٹ، آنند وردھن، کنتک اور مہم بھٹ وغیرہ نے اپنی اپنی تصانیف میں اجمالاً اظہار خیال کیا تھا۔ لیکن شیمیندر کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے موزونیت کو ایک منضبط شکل عطا کی۔ اپنے اصول کے بارے میں انھوں نے دلائل اور تشریحات نہ پیش کر کے اپنے نظریہ کو وہ بالیدگی نہیں عطا کی جو ان کے پیش رو علماء نے اپنے اپنے نظریات کو عطا کی تھی۔ ایک بات اور کہ

جس طرح آنند وردھن کو ایک عظیم شارح ابھنو گپت مل گئے تھے اس طرح شیمیندر کو کوئی شارح نہیں ملا۔ لیکن اس کمی کے باوجود ان کے اصولوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ اگر ہم غور کریں تو پائیں گے کہ موزونیت' شاعری کے ضروری اور مناسب عناصر کی ایک متناسب ترتیب ہے جس کا تعلق تنقید نگار سے ہے۔ جب تنقید نگار یا صاحب دل قاری کسی تخلیق کا محاسبہ کرتا ہے تو رس اور دوسرے عناصر بھی اس کی نظر کے سامنے رہتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ رس اور دوسرے عناصر شاعری میں ایک متناسب موجودگی رکھتے ہیں۔ ان سب کے درمیان ایک توازن رہتا ہے۔ یہی توازن قائم رکھنے والا عنصر ہی موزونیت ہے۔ اگر شعر میں موجود سبھی عناصر عدم توازن کا شکار ہو جائیں تو موزونیت اپنے آپ ختم ہو جائے گی۔

اس گفتگو کے بعد ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم شعریات کے دوسرے دبستانوں کے ساتھ موزونیت کے تعلق پر بھی اظہار خیال کریں سب سے پہلے سوال یہ اٹھتا ہے کہ رس اور موزونیت میں کیا تعلق ہے؟ اس ضمن میں آچاریہ بلدیو اُپادھیائے فرماتے ہیں۔

"رس ہی شعر کی روح ہے مگر موزونیت شعر کی زندگی (जीवित) ہے۔ روح کے بغیر جس طرح زندگی ناممکن ہے اسی طرح رس کے بغیر موزونیت عبث ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہونگا کہ پھر زندگی کی غیر موجودگی میں رس کے ذائقہ کا تصور بیکار ہے"۔

— بھارتیہ ساہتیہ شاستر' حصہ دوم

رس اور موزونیت میں کیا تعلق ہے؟ اس کو جاننے کے بعد اب ہم یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ موزونیت اور دھون میں کیا تعلق ہے؟

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ شاعری کے تین اہم جزو "رس" "دھون" اور "موزونیت" یعنی اوچتیہ ہیں ان تینوں میں سے کسی ایک کی غیر موجودگی شعر کو کمزور بنا دیتی ہے۔ آچاریہ آنند وردھن نے ان تینوں کی اہمیت کو سمجھا اور بتایا کہ شاعری کی روح 'دھون' ہے اور دھوَنِ کی جان 'رس' ہے اور 'رس' کا راز موزونیت ہے۔ وہ دھوَن کے تمامی عناصر میں توازن پیدا کرنے والے عنصر کو ہی موزونیت مانتے ہیں اور اسی لیے وہ

غیر موزونیت کو سبھی طرح کے رسوں کے انتشار کا موجب قرار دیتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ
چاہے اشیاء سے متعلق دھون ہو چاہے صنائع بدائع سے متعلق دُھوَن ہو چاہے رس سے
متعلق دُھوَنِ ہو اگر یہ دھونیاں مناسب یا موزوں طریقے سے تخلیق نہیں کی گئی ہیں
تو وہ صاحب دل کو متاثر نہیں کرسکتیں۔

موزونیت اور پیچیدہ اظہار بھی آپس میں ایک گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ وکرو کتِ کی
اقسام کی بنیاد موزونیت ہے۔ دراصل آچاریہ کنتک اور آچاریہ شیمیندر دونوں نے شاعری
کے لطیف ترین عنصر سے لیکر اس کے بڑے عنصر تک ترتیب کیساتھ اپنے نظریہ کو ایک وسیع تناظر
بخشتا ہے۔ مثلاً انھوں نے تنظیم حروف سے لے کر مہاکاویہ کی ہیئت تک پیچیدگی یا موزونیت کی
اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ موزونیت شاعری کے خارجی اور باطنی دونوں طرح کے حسن کی
متقاضی ہے جب کہ پیچیدہ اظہار خصوصاً شاعری کی خارجی حسن آفرینی پر زور دیتا ہے۔
ظاہر ہوا کہ کنتک کی نظر میں موزونیت شعری حسن یعنی پیچیدگی کے ایک لازمی وصف کی شکل
میں ہے یہ دونوں ایک دوسرے سے قریب ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے مترادف
نہیں ہیں۔

آچاریہ وامن نے ریت یعنی اسلوب کو شاعری کی روح مانا ہے (रीतिरात्मा
काव्यस्य) اور ریت یا اسلوب کی تعریف یوں کی ہے کہ مخصوص جملے کی تخلیق ہی اسلوب
ہے (विशिष्टा पद–रचनारीतिः) ظاہر ہے کہ وامن شاعری کی خارجی حسن کاری کی
اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ موزونیت وہ عنصر ہے جو اسلوب کی حدود کا تعین کرتا ہے اور
اسلوب کو توازن بخشتا ہے۔

جہاں تک النکار (صنائع بدائع) اور موزونیت کے درمیان تعلق کی بات ہے۔
علماء کا ایک گروہ یہ مانتا ہے کہ النکار شاعری کی دائمی خصوصیت ہے۔ یہ شعری حسن کا
مترادف ہے۔ جب کہ علماء کا دوسرا گروہ النکار کو شاعری کے ظاہری حسن کو بڑھانے والا
زیور ہی مانتا ہے۔ بہر حال دونوں حالات میں النکار کو موزونیت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔
کیوں کہ ظاہری یا باطنی حسن آفرینی کی حدود کا تعین بھی ہمیں کرنا ہی پڑے گا اور اس کے لیے

موزونیت کو ہی بنیاد بنانا پڑے گا۔

سطور بالا میں جو اطلاعات فراہم کی گئی ہیں ان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاعری میں کیفیت آمیز انبساط یعنی رس کو ایک مرکزی نکتہ مانتے ہوئے حروف کی نشست، الفاظ کی نشست، وصف کا تجربہ، النکار کا تجربہ، اسلوب کا تجربہ اور بحروں وغیرہ کے تجربوں میں جو اصول قائم کیے گئے ہیں۔ ان اصولوں کے خلاف برتی گئی کمزوریوں کا فقدان ہی موزونیت کو بالیدگی عطا کرتا ہے۔ یہ موزونیت ہی ہے جو یہ بتاتی ہے کہ کس رس کے لیے کون سے حروف، لفظ اور جملے کی نشست کارآمد ہو سکتی ہے؟ کس وصف سے شعر میں جمال آفرینی ہوتی ہے؟ کس بحر کے انتخاب سے شعر میں طلسمی فضا قائم ہو سکتی ہے؟ ظاہر ہوا کہ اس صورت حال میں موزونیت تخلیقی عمل سے بہت قریب ہے۔ آخر میں اپنی بات ہندی کے معتبر نقاد ڈاکٹر نگیندر (डा० नगेन्द्र) کے موزونیت سے متعلق خیالات سے ختم کرتا ہوں کہ۔

" عام زبان، شعری زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ شعری زبان میں اتنی صلاحیت ہونی چاہیے کہ وہ قاری کو کیفیت آمیز انبساط کی حالت تک پہنچا دے۔ اس حالت تک پہنچنے میں اگر کوئی عنصر رکاوٹ پہونچاتا ہے تو وہ ہے غیر موزونیت۔ اگر موزونیت مجروح ہوتی ہے تو معائب خود بخود جنم لیتے ہیں۔ رس کو بالیدگی دینے والا عنصر وصف ہے اور رس کو روکنے والا عنصر، سلسلہ معائب ہے۔ ادب میں ساختی، صرفی نیز نحوی، تعقلی اور جذبہ سے متعلق موزونیت کو لازمی تسلیم کیا گیا ہے، ان میں ساخت، صرف اور نحو سے متعلق موزونیت زبان سے تعلق رکھتی ہے۔ ساخت سے متعلق موزونیت لفظ اور معنی کے توازن سے اور صرفی نیز نحوی موزونیت، معنی سے تعلق رکھتی ہے۔ تعقلی موزونیت بھی آخر کار لفظیات کے انتخاب میں ضروری شعور سے تعلق رکھنے کے سبب سے اپنی اہمیت رکھتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ شعری زبان میں تین طرح کی موزونیت لازمی ہیں۔ جہاں تک آخری موزونیت یعنی جذبے سے متعلق موزونیت ہے۔ اس کا گہرا تعلق کیفیت آمیز انبساط یعنی رس سے ہے۔"

بھارتیہ کاویہ شاستر کی بھومیکا۔ ڈاکٹر نگیندر، ص ۸۰-۷۹

حواشی :

۱۔ The Practical Sanskrit English Dictoionary, Pt. I, Page 397

۲۔ وہ لفظ جس کی دوسری شکلیں نہ بن سکیں مثلاً نہیں، مت، جب، جیسے، تو، بھی تک وغیرہ

۳۔ اوچتیہ وچار چرچہ ۔ ۸، ۹، ۱۰

۴۔ قواعد اردو ۔ خان بہادر، پروفیسر فدا علی خاں ۔ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ ص ۱۱۴

۵۔ جنوبی ہند میں ایک پہاڑی سلسلہ، جہاں صندل کے پیڑ کثرت سے پائے جاتے ہیں، سنسکرت کے شاعروں نے اکثر اس پہاڑی سلسلے سے چلنے والی ہوا کا بیان اپنے اشعار میں کیا ہے، کیوں کہ یہ ہوا صندل اور دوسرے خوشبو دار پودوں کی خوشبو کو ادھر ادھر پھیلانے کے ساتھ ہی ساتھ خصوصاً جنسی خواہش سے پریشان افراد کو بھی متاثر کرتی ہے۔



سنسکرت شعریات اور شاعری

شاعری، قلب انسانی کے اضطراب سے رم پذیر ہونے والا حیرت انگیز سرود ہے جسکی شناخت اور تشریح شعریات کرتی ہے۔ شعریات، شاعری میں پوشیدہ ان عناصر کی نقاب کشائی کرتی ہے، جن کے سبب ایک صاحبِ دل (सहृदय) قاری ایک فن پارے کو پڑھ کر بحرِ انبساط میں غرق ہو جاتا ہے۔ سنسکرت شعریات کی تاریخ کا مطالعہ کرنے پر ہم یہ پاتے ہیں کہ آغاز میں ہی شاعری میں پنہاں حسن حقیقی اور تابناک عنصر (رس) کی شناخت کر لی گئی تھی، اس پر بعد میں ایک طویل مدت یعنی تقریباً ایک ہزار سال تک غور و فکر کے دروازے بند کر دیے گئے۔ یہ سوال اہم ہے کہ آچاریہ بھرت (आचार्य भरत) کے بعد آنے والے آچاریوں نے شاعری کی خارجی ساخت پر ہی اپنی تمام تر توانائیاں کیوں صرف کر دیں؟ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ اِن آچاریوں نے شاعری کی روح کو لے کر تفصیلی تشریحات پیش کیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سنسکرت شعریات میں کئی دبستان وجود میں آئے۔ روحِ شاعری کے سوال کے علاوہ مختلف آچاریوں نے شاعری کی تمام خصوصیات کو یکجا طور پر بیان کرنے کی کوشش اپنے اپنے انداز سے کی ہے، حالانکہ ان کی یہ کوشش براہ راست یا بلاواسطہ اُن سے متعلق دبستان کے افکار سے منسلک ہے۔ لیکن اس کے شانہ بشانہ ان کی تشریحات میں اس موضوع کے علاوہ بھی خاصہ مواد موجود ہے۔ اس لیے ان خیالات پر آزادانہ رائے زنی بھی مناسب رہے گی۔

یوں تو شعریاتی نقطۂ نظر سے مختلف خیالات، وید، اُپنشد، آرنیک (आरण्यक) اشٹادھیائی (अष्टाध्यायी) اور دوسری بہت سی تصنیفات میں دستیاب ہیں لیکن شعریات پر باقاعدہ بحث آچاریہ بھرت (आचार्य भरत) نے ہی شروع کی۔ ان کی کتاب ناٹیہ شاستر (नाट्य शास्त्र) آج بھی موجود ہے۔ کام سوتر (कामसूत्र) کے مصنف

آچاریہ واتسیاین (आचार्य वात्स्यायन) اور کاویہ میانسہ (काव्यमीमांसा) کے مصنف آچاریہ راج شیکھر (आचार्य राज शेखर) نے اپنی تصانیف میں اپنے سے قبل کے متعدد ماہرینِ شعریات کے حوالے دیے ہیں لیکن ان کی تصانیف آج دستیاب نہیں ہیں۔ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر آچاریہ بھرت (आचार्य भरत) کو ہی سنسکرت شعریات کا اولین عالم تسلیم کیا گیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے جدید علماء آچاریہ بھرت کو پہلی صدی ق۔م سے ۵ ویں صدی ق۔م کے درمیان ہونا بتاتے ہیں۔ آچاریہ بھرت کے بعد کئی صدیوں تک کسی بھی معتبر اور قابلِ ذکر آچاریہ کا نام ہمیں نہیں ملتا اور نہ ہی کوئی اہم تصنیف نظر آتی ہے جس نے شعریاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی ہو۔ بہر حال اس طویل مدت کے بعد آچاریہ بھامہ (چھٹی صدی عیسوی) کا نام ہی بڑے احترام اور عقیدت سے لیا جاتا ہے۔ آچاریہ بھرت نے پہلے ہی 'رس' کو شاعری کی روح کہا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے یہ اعلان ڈرامہ کے ضمن میں کیسا تھا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ایک لمبے عرصے تک سنسکرت شعریات کے ضمن میں علماء انکے اس قول کو قبول کرنے میں پہلوتہی کرتے رہے۔ جب کہ آچاریہ بھرت کا موقف اپنے آپ بہت اہم اور فکر انگیز ہے اور اس کا اطلاق شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ شاعری' لفظ اور معنی کا نکتہ' اتصال ہے جو جذبہ اور فن کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔ اسی لیے آچاریہ بھرت نے ایسی لفظیات کو اہمیت دی، جو کیفیت آمیز ہو اور ظاہری ساخت کے نقطۂ نظر سے دل آویز اور لطیف ہو۔ ظاہر ہے کہ انھوں نے شاعری میں جذبہ اور فنکاری دونوں کو اہمیت دی ہے۔ تعجب کی جا ہے کہ ان کے بعد آچاریہ بھامہ اور آچاریہ ڈنڈی (आचार्य दंडी) نے شاعری کی یک رخی تعریف پیش کی ہے۔ اور دونوں کی نظر شاعری کی ظاہری ہیئت اور فن پر ہی مرکوز رہی۔ آچاریہ بھامہ کے مطابق لفظ اور معنی کے باہمی اتحاد سے پُر کلام ہی شاعری ہے۔

शब्दार्थौ सहितौ काव्यम

جب کہ آچاریہ ڈنڈی (ساتویں صدی عیسوی) کی نظر میں الفاظ کی وہ نشست، جو متوقع معانی کو ظاہر کرتی ہو، شاعری ہے:۔

इष्टार्थव्यवछिन्ना पदावली

شاعری کی یہ تعریف حالانکہ ایسی ہے جس کی تشریح مختلف علماء اپنے اپنے نظریے سے کر سکتے ہیں۔ لیکن صحیح یہ ہے کہ شاعری کی یہ دونوں تعریفیں اپنے آپ میں مکمل نہیں ہیں۔ کیوں کہ اس تعریف کا اطلاق انسانی علوم کی کسی بھی شاخ پر ہو سکتا ہے۔ مثلاً فلسفہ، طب، جغرافیہ، تاریخ وغیرہ علوم۔ لفظ اور معنی کے اتصال کے علاوہ اور کیا ہیں؟ ان علوم میں استعمال ہونے والی لفظیات بھی متوقع معانی کا اظہار کرتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ دنیا کی ساری ادبیات ان تعریفوں کی حدود میں آجاتی ہیں اور اس طرح ہر علم شاعری کہا جائے گا، جو کہ حقیقتاً صحیح نہیں ہے۔ دوسرے اگر ان تعریفوں کو ان آچاریوں کے نظریات کی روشنی میں پرکھا جائے تو دوسری صورتِ حال نظر آئے گی کیوں کہ آچاریہ بھامہ[۴] یہ بھی کہتے ہیں کہ عورت کا خوب صورت چہرہ بھی زیبائش کے بغیر اچھا نہیں لگتا:۔

न कन्तमपि निर्भूषं विभाति वनितामुखम

مراد یہ ہے کہ جس طرح خوبصورت چہرہ بھی زیب و زینت کا متقاضی ہے۔ اسی طرح شاعری بھی صنائع و بدائع کے بغیر حسین نہیں ہو سکتی۔ ٹھیک اسی طرح آچاریہ[۴] دنڈی شاعری کی زیب و زینت والی خصوصیت کو النکار کہتے ہیں:۔

काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آچاریہ دنڈی اور آچاریہ بھامہ لفظ اور معنی کی تشریح النکاروں کی روشنی میں کرتے ہیں جو کہ ظاہری ساخت کی حسن کاری سے ہی متعلق ہے اُن کے بعد آچاریہ وامن (आचार्य वामन) نے اپنی کتاب کاویالنکار سوتر (काव्यालंकार सूत्र) میں شاعری کی تعریف یوں کی ہے کہ اوصاف اور النکاروں سے سجی ہوئی لفظیات اور معانی کے لیے ہی لفظ شاعری کا استعمال کیا جاتا ہے۔[۵] काव्य शब्दो्यं गुणलंकारसंस्कृतयोः शब्दार्थयोर्वर्तते: دوسری جگہ یوں[۵] فرماتے ہیں

काव्यं ग्राहमलंकारात

یعنی شاعری، النکاروں یا صنائع و بدائع کے سبب قابلِ قبول ہے۔ اگر شاعری میں النکار

نہیں ہیں تو وہ شاعری نہیں کہی جاسکتی۔

آچاریہ وامن کے بعد آچاریہ کُنتک (आचार्य कुन्तक) (دسویں صدی عیسوی) نے وکروکتِ (वक्रोक्ति) یعنی پیچیدہ اظہار کا نظریہ پیش کیا۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ آچاریہ کُنتک کی وکروکِت، آچاریہ بھامہ کی وکروکِت سے مختلف ہے۔ کیوں کہ آچاریہ بھامہ کے نزدیک وکروکت ایک النکار ہے۔ جب کہ آچاریہ کنتک کی وکروکت سنسکرت شعریات کے ایک بہت ہی اہم دبستان کی شکل میں نمودار ہوئی۔ ان کے مطابق پیچیدہ اظہار آمیز فن پارے میں لفظ اور معنی کی مساوی موجودگی ہی شاعری ہے۔[۵]

शब्दार्थौ सहितौ वक्र कवि व्यापार शालिनि।

बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाल्हादकारिणि।।

ظاہر ہے کہ شاعری کی یہ تعریف، بھامہ، دنڈی اور وامن کے ذریعہ پیش کی گئی شاعری کی تعریفات سے الگ نہیں ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آچاریہ کنتک اپنے نظریات کی تشریح میں اپنی اس تعریف سے سرمو ہٹے نہیں ہیں، اور ان کی توضیحات میں کہیں بھی سقم یا ظاہری تناقض (Paradox) نہیں ہے۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ شاعری کی روح تک وہ بھی نہیں پہنچ پائے اور وہ بھی فن پارے کی ظاہری ساخت کی زیب وزینت میں ہی الجھے رہے۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے 'رس' کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔

آچاریہ کنتک کے بعد دھونِ (ध्वनि) یعنی نظریۂ صوت کے علم برداروں کا دور آتا ہے۔ جن میں آچاریہ ممٹ کا نام بہت اہم ہے۔ آچاریہ ممٹ (आचार्य मम्मट) نے بھی بھامہ، دنڈی، وامن وغیرہ کے خیالات سے ہی متاثر ہوتے ہوئے۔ شاعری کی تعریف کی اور کہا کہ دسقم کے بغیر وصف آمیز لفظ اور معنی کا اتصال ہی شاعری ہے[۶]:۔

तद्दोषौ शब्दार्थौ सगुणवानलंकृति पुनःक्वापि।

انھوں نے یہ بھی ارشاد فرمایا کہ شاعری میں صنائع بدائع یا النکار کا موجود ہونا ضروری نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس خیال آرائی سے النکار دبستان کے آچاریہ بہت خفا ہوئے۔ ان میں آچاریہ جے دیو (تیرہویں صدی عیسوی) نے اپنے ردعمل کا

اظہار کرتے ہوئے کہا کہ ''جو لوگ النکار کے بغیر لفظ اور معنی کو شاعری مانتے ہیں وہ آگ کو بھی بغیر حرارت کے تسلیم کیوں نہیں کر لیتے؟[۹]

अंगीकरोति यः काव्यं शब्दार्थवनलंकृति।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलंकृति।

بہرکیف آچاریہ ممٹ کے ان خیالات کا اثر یہ ہوا کہ النکار کی اہمیت کمزور ہوگئی اور ان کے بعد شاعری کے ضمن میں باطنی حسن کی تشریحات کا آغاز ہوا۔ حالانکہ اس کی بنیاد تو آچاریہ بھرت بہت پہلے رکھ چکے تھے، لیکن النکار دبستان نے ان کے نظریہ پر اپنے ساختیاتی حسن کاری کے نظریہ کے سبب کاری ضرب لگائی تھی۔ بہرحال رس کی اہمیت کو دوبارہ قائم کرنے میں آچاریہ وشوناتھ (आचार्य विश्वनाथ) (چودھویں صدی عیسوی) نے ایک اہم کردار ادا کیا، اور انھوں نے اپنی تصنیف ساہتیہ درپن (साहित्य-दर्पण) میں رس کی مطلق لاَعِنانی کا اعلان کیا اور اس طرح انھوں نے آچاریہ بھرت کے نظریہ کو بالیدگی عطا کی۔ انھوں نے صاف الفاظ میں یہ اعلان کیا کہ ''رس آمیز جملہ ہی شاعری ہے''۔

वाक्यं रसात्मक काव्यम

ساتھ ہی انھوں نے رس کی تعریف یوں کی :-[۱۱]

सत्वोद्रेकादखण्डत्व प्रकाशानन्द चिन्मयः

वेद्यान्तर-स्पर्श शून्यो ब्रहमास्वाद-सहोदरः

लोकोत्तर-चमत्कार प्राणःकैश्चित प्रमात्रिभिः

स्वाकारवदभिन्नत्वेनायमास्वाद्दते रसः

یعنی پاکیزہ وصف کی تحریک کے سبب صاحبِ دل قاری غیر منقسم، اپنے جلوے سے ہی انبساط بخشنے والا، خالص دانش آمیز، سبھی انواع کے علوم سے آزاد، انبساطِ ازلی کا ہم نفس، مادرائی طلسم جس کی روح ہے، ایسے رس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔

اس طرح آچاریہ وشوناتھ نے 'رس' کی ایسی جامع تعریف پیش کی کہ ان سے قبل کے سارے دبستان پردے کے پیچھے چلے گئے۔ ان کے بعد سنسکرت شعریات کے

آخری عالم پنڈت راج جگن ناتھ (पंडित राज जगन्नाथ) (سترہویں صدی عیسوی) نے اپنی عظیم تصنیف "رس گنگادھر" (रस गंगाधर) میں رس کو حسن کی علامت قبول کرکے، براہ راست لفظ رس کا بیان نہ کرکے اس کی جگہ لفظ دل آویز (रमणीय) کا استعمال کرتے ہوئے رس کی اور زیادہ شفاف تعریف پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ ان کے مطابق "دلآویز معنی کی ترسیل کرنے والا لفظ ہی شاعری ہے" اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آچاریہ بھرت کے بعد شاعری کی ظاہری ہیئت پر ہی زیادہ خیال آرائی صدیوں تک ہوتی رہی۔ ان کے خیالات کو صدیوں بعد آچاریہ وشوناتھ اور جگن ناتھ نے دوبارہ جلا بخشی اور ان دونوں نے شاعری میں رس کی اہمیت کو قبول کیا اور یوں انھوں نے جذبہ کی بالادستی کو تسلیم کیا۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ سنسکرت شعریات کی رو سے شاعری کا مقصد کیا ہے؟ شاعر، شعر کی تخلیق کیوں کرتا ہے؟ قاری شعر کیوں پڑھتا ہے؟ سامع شعر کیوں سنتا ہے؟ اگر باریک بینی سے ان سوالات کے جوابات تلاش کیے جائیں تو ہم پائیں گے کہ قلبی واردات اور محسوسات کا اظہار ہی شاعری کا اولین مقصد ہے۔ ساتھ ہی ساتھ شدید محسوسات کے ساتھ تحلیل ہو جانے کا عمل ہی قاری، سامع اور ناظر کی نگاہ میں فن پارے یا شاعری کا بنیادی مقصد ہے، دونوں کی جڑوں میں جذبہ ہی مخصوص مقام رکھتا ہے، حصولِ انبساط ہی اس عمل کا نتیجہ ہے، جس کا احساس تخلیق کار اور صاحبِ دل قاری، سامع اور ناظر کو بعد میں ہوتا ہے۔ اس ضمن میں آچاریہ بھرت[۱۲] یوں ارشاد فرماتے ہیں کہ 'ڈراما (شاعری بھی) دینی اور دنیاوی فرائض، شہرت، عمر کو فائدہ پہنچانے والا اور عوام کے لیے سودمند ہوتا ہے۔

धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम्

लोकोपदेशजननं नाट्यमेतद् भविष्यति।

بھرت کے نزدیک شاعری کا اولین مقصد دینی اور دنیاوی فرائض کی ادائیگی ہے۔ ان کے مطابق تخلیق کار کو یہ ذہن نشین کرلینا چاہیے کہ وہ جس معاشرے میں پیدا ہوا ہے اس کے لیے بھی اس پر فرائض عائد ہوتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ تخلیق کار وہ شاعری تخلیق کرے گا جو کہ معاشرے کی فلاح کے لیے معاون ثابت ہو سکے اور وہ معاشرے کو صحیح راہ دکھا سکے

کیوں کہ یہ امر اپنی جگہ اہم ہے کہ شاعری بنیادی طور پر معاشرے کا غیر منقسم حصّہ ہے اور اس کی تکمیل تبھی مانی جائے گی جب وہ معاشرے کے ذریعہ قبول کر لی گئی ہو۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب کوئی تخلیق معاشرے کے ذریعہ قبول کر لی جاتی ہے تو اس سے شاعر کو تشہیر ملتی ہے۔ معلوم ہوا کہ تخلیق کار کی نظر میں یہ دونوں مقصد بنیادی ہیں۔ معاشرے کی رو سے بھی ان مقاصد کی اپنی قیمت ہے۔ کیوں کہ تخلیق کار جس راہِ راست کی نقاب کشائی اپنی تخلیق میں کرتا ہے اس پر چلنے کے لیے قاری کو عقلِ سلیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ صحیح راستے پر چلنے سے قاری کو بھی شہرت حاصل ہوگی۔ راہِ راست کا علم اسے شاعری یا فن پارے کے ذریعہ ہوگا۔ اور اسی لیے وہ شاعری کا مطالعہ کرتا ہے، اس پر غور و فکر کرتا ہے اور اسے قبول کرتا ہے۔ اب یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ صحیح راستے کا علم تو ہمیں مذہبیات اور اخلاقیات کے ذریعہ بھی ہو سکتا ہے پھر شاعری کو پڑھنے یا سننے کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب آچاریہ کنتک (आचार्य कुन्तक) نے اس طرح دیا ہے کہ مذہبیات اور اخلاقیات کا مطالعہ بہت محنت چاہتا ہے کیوں کہ وہ بولنے میں دشوار، سننے میں تلخ اور سمجھنے میں ادق ہوتے ہیں۔ جب کہ شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم ایک انبساط آمیز طلسمی فضا میں گل گشت کرنے لگتے ہیں[۱۳]:۔

धर्मादि साधनोपायः सुकुमार क्रमोदितः
काव्यबन्धोऽभिजातानां हृदयाह्लादकारकः

آچاریہ بھرت نے شاعری کا تیسرا مقصد عمر میں اضافہ بتایا ہے، یہاں بھی فطری طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ شاعری کے مطالعہ سے عمر میں اضافہ کیوں کر ممکن ہے؟ اس سوال کا جواب صرف یہ ہو سکتا ہے کہ شاعری کی تخلیق یا اس کے مطالعہ سے جو لطف حاصل ہوتا ہے وہ شاعر، قاری یا سامع کے حواس اور قویٰ کو تازگی بخشتا ہے اور اس طرح وہ عناصرِ حیات کو مہمیز کرتا ہے۔

آچاریہ بھرت کے بعد آچاریہ بھامہ نے بھی شاعری کے مقاصد پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے آچاریہ بھرت کے لفظ آیوشیہ (आयुष्य) کو ترک کر دیا اور پریت

नाम کے نئے مقصد کا ذکر کیا۔ لیکن ان دونوں لفظوں کے معنی میں کوئی فرق نہیں ہے [۱۴] प्रीति کے
بہر کیف بھامہ نے شاعری کے جن مقاصد کا ذکر کیا ہے، وہ سات ہیں۔ اور ترتیب وار اس طرح
ہیں دینی اور دنیوی فرائض (دھرم) ارتھ (अर्थ) یعنی دولت کام (काम) یعنی جنسی
زندگی، موکش (मोक्ष) یعنی ادراکِ حقیقت، شعورِ فن، شہرت اور پریت یعنی درازیِ عمر،

धर्मार्थकाम मोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च।

करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधु काव्यं निषेवणम्

آچاریہ بھامہ کے بعد آچاریہ وامن (वामन) نے اپنی کتاب کاویالنکار سوتر ورتی (काव्यलंकारसूत्रवृत्ति) میں شاعری کے مقاصد پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ انھوں نے بھامہ اور بھرت کی بتائی ہوئی تعداد کو کم کر کے صرف دو مقاصد کا بیان کیا ہے —— یعنی درازیِ عمر اور شہرت [۱۵]

काव्यं सद दृष्टादृष्टार्थ प्रीतिकीर्ति हेतुत्वात

حقیقت یہ ہے کہ آچاریہ وامن (आचार्य वामन) نے اپنی فکر میں میانہ روی اختیار کی۔ وہ کلاسیکی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں۔ اس لیے نہ تو وہ کسی فلسفیانہ موشگافی میں الجھتے ہیں اور نہ ہی ارضی مسائل میں اپنی توانائی صرف کرتے ہیں۔ بہر کیف آچاریہ وامن اپنے نظریات کی رو سے، شاعری کے مقاصد میں شہرت (कीर्ति) کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ یقیناً وہ انسانی جبلت کے اس بنیادی عنصر کو نظر انداز نہیں کر پاتے۔ مغرب بھی یہی کہتا ہے

FAME IS THE LAST RESORT

یعنی شہرت انسان کی آخری صحت گاہ ہے۔ لیکن یہ بات نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ اگر ہم غور کریں تو پائیں گے کہ یہ مقصد بہر حال ایک کثیف اور ناقابلِ یقین مقصد ہے کیونکہ کوئی ضروری نہیں کہ تخلیق کار کو اس کی ہر تخلیق سے لازمی طور پر شہرت مل ہی جائے، کیوں کہ تب ہمیں یہ نتیجہ اخذ کرنا پڑے گا کہ وہ تخلیق یا شاعری اپنی صفات کے اعتبار سے اصل شاعری نہ ہوگی اور اسے صاحبِ دل قاری نے قبول نہ کیا ہوگا۔ سب سے بڑا سچ تو یہ ہے کہ شہرت تو نتیجہ ہے مقصد نہیں۔

اس ضمن میں آچاریہ کنتک کا نظریہ سب سے زیادہ شفاف ہے جنھوں نے شاعری میں (अन्तश्चमत्कार) باطنی اعجاز کا ذکر کیا ہے۔ وہ یہاں تک کہتے ہیں کہ دھرم، ارتھ کام اور موکش سے بڑھ کر، شاعری کا مقصد قاری میں باطنی اعجاز کی نمو پذیری ہے۔ آچاریہ کنتک نے اس ضمن میں تین کارِکائیں (कारिकाएं) لکھی ہیں۔ پہلی میں دھرم سدّھی (धर्मसिद्धि) (واضح رہے کہ دھرم سے مراد مذہب نہیں ہے بلکہ دینی و دنیاوی عام فرائض سے ہے)۔ دوسری میں عام اعمال کی تگ و دو اور تیسری میں دھرم، ارتھ، کام اور موکش وغیرہ کے حصول پر روشنی ڈالی گئی ہے اور ان کے بعد باطنی اعجاز آفرینی (अन्तश्चमत्कार) پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اسے سب سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔[16]

धर्मादि साधनोपायः सुकुमार क्रमोदितः।

काव्य बन्धोअभिजातानां हृदयाह्लादकारकः

व्यवहारपरिस्पन्द - सौन्दर्य-व्यवहारिभिः

सत्काव्यधिगमादेव नूतनौचित्य माप्यते

آچاریہ کنتک کے بعد آنے والے سبھی آچاریوں نے گھما پھرا کر شاعری کے تقریباً انھیں مقاصد کا ذکر کیا ہے۔ ان سب میں آچاریہ ممّٹ (आचार्य मम्मट) کی تعریف زیادہ عملی لگتی ہے۔ انھوں نے سارے مقاصد میں سب سے ارفع و اعلیٰ مقصد انبساط (आनन्द) کو تسلیم کیا ہے۔ لیکن انھوں نے سارے مقاصد کو اپنی کتاب 'کاویہ پرکاش' (काव्य-प्रकाश) میں شامل کیا ہے۔ فرماتے ہیں:[18]

सकल प्रयोजनमौलिभूतं समनन्तरमेव रसास्वादन समुद्भूतं

विगलति वेद्यान्तरमानन्दनम्

یعنی شاعری کے سبھی عام مقاصد میں اعلیٰ ترین مقصد صرف 'انبساط' کو تسلیم کیا جانا چاہیے جو رس یا کیفیت کے حصول کے وقت سارے علوم کے تحلیل ہونے پر ظاہر ہوتا ہے۔ آچاریہ ممّٹ

سے کے مطابق شاعری کے مقاصد یہ ہیں۔ حصولِ شہرت، حصولِ دولت، عام زندگی کا علم، آفات پر فتح، حصولِ انبساط اور لطیف نصائح، ان چھ مقاصد میں آچاریہ ممٹ نے حصولِ انبساط کو ہی سب پر فوقیت دی ہے۔

آفات پر فتح کے علاوہ انھوں نے انھیں باقی مقاصد کا بیان کیا ہے، جن کو ان سے قبل کے آچاریہ بہت پہلے بیان کر چکے تھے۔ آفات پر فتح سے متعلق مقصد کے لیے آچاریہ ممٹ نے[19] سنسکرت کے ایک شاعر میور (मयूर) کا ذکر کیا ہے، جنھوں نے آفتاب کی تعریف میں سو شلوکوں کا ایک قصیدہ لکھ کر، خود جذام سے نجات پائی تھی۔ یہ واقعہ بہر حال کراماتی ہے، جس پر آج کے سائنسی دور میں یقین نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس مقصد کو آج کے تناظر میں دوسری طرح اپنایا جا سکتا ہے وہ یہ کہ آج کی بھاگ دوڑ اور ہنگامی زندگی میں سیاسی لیڈروں، مذہبی ٹھیکیداروں افسروں اور سرمایہ داروں کی بدعنوانیوں اور ان کے مظالم کے خلاف لکھی جانے والی تخلیقات کو ہی ایسے ناسور کا علاج کہا جا سکتا ہے۔

آچاریہ ممٹ کے بعد آنے والے سنسکرت کے آچاریوں نے کم وبیش انھیں مقاصد کا ذکر کیا ہے۔ جدید ہندی شعریات کے آچاریہ جنھوں نے براہِ راست سنسکرت شعریات سے اثر قبول کیا ہے۔ انھوں نے شاعری کے تین مقاصد کا ہی بیان کیا ہے، اول شدید محسوسات کا اظہار دویم حصولِ انبساط اور سویم بہبودِ عامۃ۔ ان آچاریوں میں ڈاکٹر ہزاری پرساد دویدی، ڈاکٹر نگیندر اور ڈاکٹر بھگیرتھ مسرا وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

اس ضمن میں مغربی فکر پر بھی اظہار خیال کرنا مناسب ہوگا۔ مغرب میں شاعری اور فن دونوں کو یکساں مانا جاتا ہے، اور اس بارے میں مختلف مقاصد کا بیان کیا گیا ہے جو اس طرح ہیں۔

۱۔ فن برائے فن (Art for Art's Sake)

۲۔ فن برائے زندگی (Art for life's sake)

۳۔ فن زندگی سے فرار کے لیے (Art as on escape from life)

۴۔ فن زندگی میں منہمک ہونے کے لیے (Art as on escape into life)

۵۔ فن برائے خدمت (Art for Service's sake)

۶۔ فن برائے خودشناسی (Art for self-realization)

۷۔ فن برائے خوشی (Art for Joy)

۸۔ فن برائے تفریح (Art for recreation)

۹۔ فن تخلیقی ضرورت کی حیثیت سے (Art as creative necessity)

اگر ان مقاصد کا عمیق مطالعہ کیا جائے تو کئی مقاصد باہمی طور پر مل کر ایک ہو جائیں گے۔ مثلاً فن برائے زندگی، فن، زندگی میں منہمک ہونے کے لیے اور فن برائے خدمت وغیرہ میں کوئی عنصری تفریق نہیں ہے، صرف لفظیات اور طرزِ ادا میں فرق ہے۔ اسی طرح فن برائے فن، فن برائے خوشی، فن برائے تفریح اور فن برائے فرار وغیرہ مقاصد بھی ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ باقی دو مقاصد، خودشناسی کے تجزیہ سے متعلق ہیں۔ ظاہر ہوا کہ اس ضمن میں سنسکرت شعریات اور مغربی شعریات میں کوئی فرق نہیں ہے۔ مختصراً ہم یوں عرض کر سکتے ہیں کہ جو فن زندگی کی تشریح کرتا ہے وہ زندگی میں منہمک تو ہوگا ہی ماورائی زندگی کی تشریح ہی، زندگی میں انہماک کا ہی دوسرا نام ہے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ فن کے ذریعہ کس کی خدمت؟ جواب یہی ہے کہ زندگی یا معاشرے کی خدمت ہی فن کا تقاضہ ہے۔ زندگی سے فرار کا مقصد تو صرف یہی ہے کہ فن کار خود مرکوز ہو جائے، لیکن اس کا یوں خود مرکوز ہو جانا کیا زندگی سے الگ ہے؟ جب فرار کے جذبہ سے مغلوب ہو کر شاعر زندگی کی پیچیدگیوں، آفات اور مشکلوں کا ذکر کرتا ہے تب وہ زندگی کی ہی تشریح کرتا ہے، اور جب وہ فرار کے جذبہ سے متاثر ہو کر اپنے خوابوں کی دنیا کے بارے میں تخیل سے کام لیتا ہے، تو وہ خود مرکوز ہو کر کیفیت اور انبساط کے سمندر میں غرق ہو جاتا ہے۔ اس لیے جہاں تک شاعری کے مقاصد کا سوال ہے شاعر کو اسی لفظیات کا استعمال کرنا چاہیے جس میں سارے مقاصد یکجا ہو جائیں۔ انگریزی شاعر کیٹس Keats نے "ایک خوبصورت شے ہمیشہ کے لیے خوشی ہے۔" A thing of beauty is a joy for ever. کہہ کر بڑی خوبصورتی اور آسانی سے شاعری کے مقاصد پر جامع روشنی ڈالی ہے۔ اس طرح مغربی شعریات کے

علماء نے بھی شاعری کے تین ہی مقاصد بیان کیے ہیں جو کہ اس طرح ہیں .... تشریحِ حیات، خودشناسی اور انبساط۔

اب تک جو کچھ عرض کیا گیا ہے اس کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ شدید محسوسات کا اظہار کرنے کی شدید خواہش ہی شاعری کا مقصد ہے۔ باقی جتنے بھی مقاصد مغربی اور مشرقی علماء نے بتائے ہیں وہ یا تو کثیف مقاصد ہیں یا شاعری کا نتیجہ ہیں کسی شاعر کی تخلیق کو پڑھ کر یا سن کر کسی صاحبِ ثروت نے اس شاعر کو دولت بخش دی یا تخلیق کی اشاعت کے بعد وہ خوب بکی اور اس سے شاعر کو پیسے ملے اور دنیا میں اس کی شہرت بھی پھیل گئی یہ دونوں صورتیں تخلیق کا نتیجہ ہیں، شاعری کے مقاصد نہیں، کیوں کہ کوئی بھی شاعر اس نتیجہ کو اپنا نصب العین بنا کر کسی شہرۂ آفاق فن پارے کی تخلیق نہیں کرسکتا۔ دنیا کے ہر بڑے شاعر نے اپنے شدید باطنی محسوسات کو اپنے دلکش اسلوب میں اشعار کے سانچے میں ڈھال کر پیش کیا یہی ان کا مقصد بھی تھا۔ اودھی کے عظیم شاعر گوسوامی تلسی داس سے ایک بار جب یہ سوال کیا گیا کہ انھوں نے رام کی زندگی اور ان کے کارناموں پر رام چرت مانس کی تخلیق کیوں کی؟ تو انھوں نے بتایا کہ سوانتہ سُکھائے (स्वान्तः सुखाय) یعنی اپنے باطنی انبساط کے لیے ہی انھوں نے اس کی تخلیق کی۔

شاعری کے مقاصد کے بعد اب ہم شاعری کی علت پر اظہارِ خیال کرنے کی کوشش کریں گے سنسکرت شعریات میں شاعری کی علت کے لیے ایک مخصوص لفظ ہیتو (हेतु) کا استعمال کیا گیا ہے۔ علت، جہاں شاعری کی منزل کی نشاندہی کرتی ہے وہیں یہ شاعری کی نمو پذیری کی بنیاد بھی ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعری عمل ہے اور علت، شاعری کا تخم ہے۔ سنسکرت شعریات میں سب سے پہلے اگنی پران (अग्नि पुराण) میں شاعری کی علت کا بیان بلا واسطہ ملتا ہے۔ اگنی پُران میں عوام الناس کے اعمال و کردار اور وید ول کے علم کو شعری صلاحیت کا تخم کہا گیا ہے، آگے چل کر آچاریہ بھامہ نے شعر کی تخلیق کے لیے قواعد، عروض و بیان، تاریخ اور عوام الناس کے اعمال و کردار وغیرہ کو لازمی بنیاد بتایا ہے[۱۵]:۔

शब्दस्छन्दोअभिधानार्था इतिहासाश्रया: कथा:
लोकोयुक्ति क्लाश्चेति मन्तव्या काव्यगैर्यमी

آچاریہ بھامہ نے لفظ پرتبھا (प्रतिभा) کو شاعری کی علتِ اولین تسلیم کیا ہے اور یہ کہا ہے کہ استاد یا گرو کی مدد سے کم عقل بھی علم کا مطالعہ کرسکتا ہے لیکن شاعری تو صرف باصلاحیت (प्रतिभा सम्पन्न) شخص ہی کرسکتا ہے۔[۲۱]

آچاریہ بھامہ کے بعد آچاریہ دنڈی نے لفظ 'پرتبھا' کی تعریف کرتے ہوئے اسے فطری قوت (नैसर्गिक शक्ति) کہا ہے۔[۲۲] وہ عوام الناس کے اعمال اور کردار نیز ہم عصر رائج علوم کو یکساں درجہ دیتے ہیں۔ وہ ریاضت اور مشق کو شاعری کی تیسری علت قرار دیتے ہیں۔ اس طرح آچاریہ دنڈی نے شاعری کی تین علتیں بتائی ہیں۔ اول' فطری صلاحیت (नैसर्गिक प्रतिभा) دوئم لوک شاستر گیان (लोक शास्त्र ज्ञान) یعنی ہم عصر رائج علوم اور امند ابھیوگ (अमन्द अभियोग) یعنی مشق اور ریاضت۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ بھامہ فطری صلاحیت کے بغیر شاعری کو ناممکن قرار دیتے ہیں' جب کہ آچاریہ دنڈی فطری صلاحیت کو قبول کرتے ہوئے بھی مشقت' کوشش اور ریاضت کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔

شاعری کی فطری صلاحیت نہ رکھنے والے بھی اپنی محنت سے شاعری کی محفلوں میں شامل ہونے کی صلاحیت حاصل کرسکتے ہیں' لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ آچاریہ دنڈی نے فطری صلاحیت کو ماننے سے انکار کیا ہے۔

آچاریہ دنڈی کے بعد آچاریہ وامن نے شاعری کی علت پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اول' لوک (लोक) یعنی عوامی دوئم ودیا یعنی علم اور سوئم پرکیرن یعنی متفرق۔ لوک کی تشریح کرتے ہوئے آچاریہ وامن نے بتایا کہ لوک سے مراد دنیاوی فرائض کے علم سے ہے۔ ودیا (विद्या) یا علم کے تحت وہ لسانیات' لغت' عروض' فنونِ لطیفہ' جنسیات اور ہم عصر رائج علوم وغیرہ کو شامل کرتے ہیں اور پرکیرن (प्रकीर्ण) یعنی متفرق میں ضعیفوں کی خدمت اَویکشن (अवेक्षण) یعنی نگہداشت' پرتبھان (प्रतिभान) یعنی حاضر جوابی اور اَودھان (अवधान) یعنی لگن اور انہماک وغیرہ کو تسلیم کرتے ہیں۔

وامن کے بعد آچاریہ کنتک نے بھی شاعری کی علت پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور انھوں نے بھی شاعری کی تین علتیں بتائی ہیں جن میں انھوں نے فطری صلاحیت کو اولیت

دی ہے اور شاعرانہ مزاج کو بھی اہمیت دی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ لطیف مزاج سے لطیف قوت نمو پذیر ہوتی ہے اور نتیجتاً اس سے لطیف شعری پیکروں کی نمود ہوتی ہے اور اس طرح لطیف ترین پیرایۂ اظہار کی مشق ہوتی ہے۔ فرماتے ہیں:[۲۳]

सौकुमार्य -रमणीयां व्युत्पत्ति मावध्नाति।
ताभ्यां च सुकुमार-वर्त्मनाभ्यासततपरः क्रियते ॥

ظاہر ہے کہ آچاریہ کنتک (आचार्य कुन्तक) اپنے پیش رو آچاریوں کی بہ نسبت زیادہ لطیف نظر رکھتے ہیں کیوں کہ شاعری، بنیادی طور پر مزاج کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سبھی شاعر ایک ہی طرح کی شاعری کرتے۔ اس لیے یہ صحیح ہے کہ مزاج کے اعتبار سے ہی فطری صلاحیت رم پذیر ہوتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ آچاریہ کنتک کے یہاں شاعری کی علتوں کے ضمن میں موضوعی اور معروضی دونوں عناصر کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔

آچاریہ کنتک کے بعد شاعری کی علت کے بارے میں آچاریہ ممٹ نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں سب سے زیادہ چست لفظیات میں شاعری کی علتوں پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہی ہے کہ آچاریہ ممٹ تک آتے آتے سنسکرت شعریات اپنی ترقی یافتہ شکل حاصل کر چکی تھی۔ آچاریہ ممٹ نے اپنے زمانے تک تسلیم شدہ تینوں علتوں کے بارے میں اپنی رائے دی کہ یہ تینوں علتیں شاعری کی الگ الگ علتیں نہیں ہیں بلکہ یہ تینوں مجموعی طور پر شاعری کی علت ہیں۔[۲۴] یہ تینوں اس طرح ہیں۔ اول شکتی (शक्ति) یعنی فطری صلاحیت دوئم نپنتا (निपुणता) یعنی مہارت اور سوئم ابھیاس (अभ्यास) یعنی مشق اور ریاضت۔

یہاں یہ بات اہم ہے کہ آچاریہ ممٹ نے نپنتا (निपुणता) اور ابھیاس (अभ्यास) دو نئے لفظ استعمال کیے ہیں۔ ان سے قبل کے آچاریہ لوک (लोक)، وید اور عصری مروجہ علوم وغیرہ الفاظ کا استعمال کرتے تھے۔ جہاں تک شکتی (शक्ति) یعنی قوتِ لفظ کے استعمال کا تعلق ہے۔ پہلے اور بعد کے آچاریوں نے شکتی اور پرتبھا دونوں کو ہم معنیٰ الفاظ میں استعمال کیا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تینوں علتیں ایک ساتھ مل کر ہی شاعری کی علتیں ہیں نہ کہ الگ الگ یعنی تینوں کی مشترکہ موجودگی ہی شاعری کی علت قرار پاتی ہے آچاریہ ممٹ کے بعد کے آچاریوں نے تقریباً انھیں تین علتوں کو کسی نہ کسی شکل میں قبول کیا۔ لیکن انھوں نے ان کے ساتھ ہی شکتی (शक्ति) اور پرتبھا (प्रतिभा) پر بھی اظہار

خیال کیا۔ اس لیے ان دونوں الفاظ پر بھی اجمالاً خیال آرائی ضروری معلوم ہوتی ہے۔

سب سے پہلے ہمیں پرتبھا (प्रतिभा) سے متعلق عرض کرنا ہے۔ پرتبھا کے لغوی معنیٰ ہیں روشن کرنے والی قوت۔ اسی کے ذریعہ شاعر یا تخلیق کار کے قلب میں نمو پذیر ہونے والے جذبات روشن ہوجاتے ہیں۔ سنسکرت شعریات کے علماء نے براہِ راست اور بلا واسطہ پرتبھا کے اسی معنیٰ کو قبول کیا ہے۔ دنڈی، وامن، رُدرٹ، بھٹ توت، ابھنوگیت، کُنتک، مہم بھٹ، راج شیکھر ممٹ، وشوناتھ اور پنڈت راج جگن ناتھ وغیرہ عظیم آچاریوں نے براہِ راست پرتبھا کی تشریحات پیش کی ہیں، جبکہ دوسرے آچاریوں نے حوالے کی شکل میں پرتبھا کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

آچاریہ دنڈی (दंडी) نے پرتبھا کو پورو واسنا (पूर्व वासना) کی صفات سے جڑا ہوا بتایا ہے اور شاعری کے لیے اس کی افادیت پر بھی زور دیا ہے۔[۲۵]

पूर्व वासना गुणानुबन्धि प्रतिभानमदभुतम्

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ آچاریہ دنڈی، پورُو واسنا سے کیا مراد لیتے ہیں؟ دراصل آچاریہ دنڈی کی نظر میں۔ پورو واسنا (पूर्व वासना) سے مراد یہ ہے کہ ہندو فکر کے مطابق انسان سلسلۂ تناسخ کے ذریعہ ہر جنم میں جو علم اور تجربات حاصل کرتا ہے، وہ اس کے لاشعور میں اکٹھا ہوتے رہتے ہیں اور وہی شاعری کا تخم ہے۔ جیسا کہ آچاریہ وامن نے اپنے الفاظ میں اسے یوں واضح کیا ہے:[۲۶]

कवित्व बीजम् प्रतिभानम्...... जन्मजन्मान्तरागत

संस्कार विशेषः कश्चित।

آچاریہ ابھنوگیت (अभिनव गुप्त) (دسویں صدی عیسوی) نے بھی وامن کے اس خیال سے اتفاق کیا ہے۔ بہر حال اگر ہم پرتبھا کو سلسلۂ تناسخ کے ذریعہ شاعر کے لاشعور میں مختلف جنموں میں اکٹھا ہونے والے تجربات، مشاہدات اور علوم کا نتیجہ نہ بھی تسلیم کریں تو بھی یہ بات تو ہمیں قبول کرنا ہی پڑے گی کہ یہ قوت، شاعر میں فطری طور پر ودیعت کی گئی ہے۔ آچاریہ راج شیکھر نے شکتی یا پرتبھا کو الگ الگ قبول کیا ہے۔ ان کے مطابق قوی شخص میں ہی صلاحیت

نمودار ہوتی ہے اور پرتبھا یعنی صلاحیت اور مہارت کے ذریعہ ہی شکتی کی مختلف شکلوں میں وسعت پیدا ہوتی ہے، اس لیے شاعری کی بنیادی علت صرف شکتی ہے اور پرتبھا نیز بیوتپتی (व्युत्पत्ति) شاعری کو جلا بخشتی ہیں۔[۲۷] اس کے بعد آچاریہ راج شیکھر پرتبھا کی ساخت پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ پرتبھا' الفاظ کی ترتیب، مختلف معانی' اسلوب' صنائع و بدائع وغیرہ تک محدود ہوتی ہوئی شاعر کے قلب میں نمو پذیر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ راج شیکھر نے پرتبھا کی تعریف کو کافی پھیلا دیا ہے اور انھوں نے اسے دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ پہلا کاریتری پرتبھا (कारयित्री प्रतिभा) اور دوسری بھاوتری پرتبھا (भावयत्री प्रतिभा) کاریتری پرتبھا' شاعر میں اور بھاویتری پرتبھا' صاحبِ دل قاری یا سامع میں رہتی ہے۔ راج شیکھر نے کاریتری پرتبھا کی بھی تین اقسام کا ذکر کیا ہے۔ پہلی سہجا کاریتری پرتبھا (सहजा कारयित्री प्रतिभा) دوسری آہاریا کاریتری پرتبھا (आहार्या कारियत्री प्रतिभा) اور تیسری اپدیشکی کاریتری پرتبھا (औपदेशिकी कारयित्री प्रतिभा) ان کی تشریح کرتے ہوئے راج شیکھر نے سہجا کو سلسلۂ تناسخ سے حاصل شدہ صلاحیت کہا ہے، اور آہاریہ کو عصری زندگی میں اپنے ماحول سے حاصل ہونے والی صلاحیت کہا ہے، نیز اوپدیشکی کو عملیات، بزرگوں اور استادوں کی دعاؤں اور تعلیم سے حاصل ہونے والی صلاحیت کہا ہے۔

آچاریہ راج شیکھر سے قبل آچاریہ رُودرٹ (रूद्रट) پرتبھا کو دو حصوں میں تقسیم کر چکے تھے۔ پہلی سہجا یعنی فطری اور دوسری اتپادیا (उत्पाद्या) ، سہجا کو رُودرٹ نے پیدائشی کہا ہے اور اتپادیا کو مشقت اور ریاضت سے حاصل ہونے والی قوت کہا ہے، اور ان دونوں میں انھوں نے سہجا کو ہی شاعری کی علت قرار دیا ہے۔[۲۸]

آچاریہ ابھنو گپت (अभिनव गुप्त) کے استاد' آچاریہ بھٹ توت (भट्टतौत) نے پرتبھا کی تعریف کرتے ہوئے اس کی ایک خصوصیت یہ بھی بتائی ہے کہ وہ نئے نئے پیکروں کو خلق کرنے والی قوت[۲۹] (नव-नवोन्मेष शालिनी शक्ति) ہے۔

ابھنوگپت نے اپنے استاد کے اس خیال کی تشریح کرتے ہوئے واضح کیا کہ پرتبھا وہ قوت ہے جس میں حیرت انگیز پیکروں کو تخلیق کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔[۳۰]

प्रतिभा अपूर्व वस्तु निर्माणाक्षमा प्रज्ञा

ابھنوگپت نے بھی پرتبھا کی دو شکلوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی عام صلاحیت (सामान्य प्रतिभा) جو حیرت انگیز اشیاء کے تخلیقی اظہار میں معاون ہوتی ہے اور کوی پرتبھا (شاعرانہ صلاحیت) جو مخصوص ہے اور جس کے ذریعہ شاعر رس یا کیفیت کی حالت میں حسن کاری آمیز شعری شہپاروں کی تخلیق میں کامیاب ہوتا ہے۔ آچاریہ کنتک پرتبھا کے بارے میں ارشاد فرماتے ہیں کہ شفاف صلاحیت کے ذریعہ ہی لفظ اور معنیٰ میں نیا اعجاز اور حیرت ناکی پیدا ہوتی ہے۔

अम्लान प्रतिभोद भिन्न नव शब्दार्थ:

یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ آچاریہ کنتک بنیادی طور پر ابھنوگپت سے متفق نہیں ہیں۔ ابھنوگپت، پرتبھا کو نہ دکھائی دینے والی اشیاء کو روشن کرنے والی قوت مانتے ہیں جب کہ آچاریہ کنتک اُسے، عام اشیاء کو طلسم آمیز اور حیرت انگیز شکل میں ظاہر کرنے والی قوت تسلیم کرتے ہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ پرتبھا صرف پیدائشی نہیں ہوتی بلکہ وہ جاری و ساری حیات کا اکتساب بھی ہوتی ہے۔

آچاریہ ممٹ (आचार्य मम्मट) شکتی کو شاعری کا تخم مانتے ہیں جس کے بغیر شعر کی تخلیق ہو ہی نہیں سکتی، لیکن اس کے ساتھ ہی وہ مہارت اور مشق کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ پنڈت راج جگن ناتھ کے مطابق پرتبھا تخلیقی نقطہ نظر سے لفظ اور معنی کو آشکار کرنے والی قوت ہے اور اسی لیے وہ پرتبھا کو ہی شاعری کی اکیلی علت قبول کرتے ہیں۔

اب تک جن باتوں پر اظہار خیال کیا گیا ہے اس سے واضح ہے کہ نفسیات کے مغربی علماء اور سنسکرت شعریات کے علماء نے پرتبھا یا تخلیقی صلاحیت کی جو تشریحات پیش کی ہیں وہ یکساں ہیں۔ سنسکرت شعریات کے علماء یہ مانتے ہیں کہ پرتبھا، فطری اور پیدائشی ملکہ ہے اور وہ ایک آزاد قوت ہے جو نئے پن کی تلاش میں ہمہ وقت مصروف رہتی ہے اور اس میں حیرت انگیز تخلیقی صلاحیت موجود رہتی ہے۔ مغربی شعریات کے جدید علماء نے بھی جس قوت کو

تخئیل کا نام دیا ہے وہی سنسکرت شعریات میں پرتبھا ہے۔ کالرج اور رچرڈس نے اسے تخئیل، کروچے نے فطری احساس اور کانٹ نے اسے تخلیقی تخئیل کہا ہے۔ ہاں ہمیں اس بات پر فخر کرنا چاہیے کہ جس عنصر کی تشریح اور شناخت مغربی علماء نے آج کی ہے۔ اس کے بارے میں کہیں زیادہ جامع اور فکر انگیز تشریحات سنسکرت شعریات کے علماء نے صدیوں پہلے پیش کر دی تھیں۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ پرتبھا کو شاعری کی علت مانا بلکہ مہارت اور مشق کو بھی شاعری کی علت قرار دیا۔ یہ مہارت اور مشق تحصیل علم سے آتی ہے۔ حصولِ علم دو طرح سے ہوتا ہے۔ اول، عصری رائج علوم کے مطالعہ سے اور دوئم عوامی سرگرمیوں کے مشاہدات اور اکتساب سے۔ آچاریوں کا خیال ہے کہ کتب بینی اور ادب پر غور و فکر سے شاعر یا تخلیق کار کی تخلیقی صلاحیتوں میں جلا آتی ہے۔ شاعری بنیادی طور پر سماج سے تعلق رکھتی ہے۔ اس لیے تخلیق کار کے لیے سماج کی ساخت، سرگرمیوں، حالات وغیرہ کا مشاہدہ اور مطالعہ اشد ضروری ہے۔ ورنہ تخلیقی صلاحیت میں زنگ لگنے کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مختلف عناصر اور اشیاء کے بارے میں ضروری علم نیز رس، النکار، حسن و قبح وغیرہ کی شناخت، دفنی مہارت اور ریاضت کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ فن کار جتنا ہی زیادہ مطالعہ کرے گا اس کا فن اتنا ہی زیادہ توانا، جاندار، مکمل اور حسین ہو گا سقم سے آزاد کلام ہی زبان کا زیور ہے۔ اسی لیے آچاریوں نے اس بات پر زور دیا کہ شاعر یا تخلیق کار کو تاریخ، فلسفہ، ادب، جنسیات، قواعد، لغت، تیر اندازی، رقص، موسیقی، مصوری اور ہم عصر رائج تمام علوم کا مطالعہ کرنا چاہیے اور ان پر غور و فکر بھی کرنا چاہیے۔ ان علوم کے مطالعہ اور عوام کے کردار کے مشاہدہ سے تخلیق میں تاثیر اور اہلِ دل حضرات کو اپنی سمت کھینچنے کی انوکھی صلاحیت آجاتی ہے۔ ساتھ ہی شعری روایات کا عمیق مطالعہ فنکار کی تخلیق میں انوکھا تاثر پیدا کر دیتا ہے۔ تخلیق کار کو موضوعِ شاعری کی جغرافیائی صورت حال اور وہاں کے موسموں کا بھی علم ہونا چاہیے نہیں تو وہ ریگستانی علاقے میں ناریل کی کھیتی اور پہاڑی علاقے میں کھجور کی کھیتی کا بیان بھی کر سکتا ہے۔ شاعری کے بارے میں یہ خیالات پنڈت راج جگن ناتھ تک اپنی ترقی یافتہ شکل میں موجود رہے۔ مگر ان کے بعد ان خیالات پر غور و فکر یکسر بند ہو گیا۔ وجہ یہی رہی کہ ان کے بعد آچاریوں کا یہ سلسلہ بھی ختم ہو گیا پھر بھی

ان آچاریوں نے جو سرمایہ ہمارے لیے چھوڑا وہ مشرقی شعریات کا عظیم سرمایہ ہے اور اپنے تنوع کے لحاظ سے آج بھی تازہ ہے شاعری کی تعریف، شاعری کے مقاصد اور شاعری کی علتیں، ادب کی دوسری شکلوں مثلاً افسانہ اور ناول وغیرہ کے ضمن میں بھی کارآمد ہیں۔ بات یہ ہے کہ شعریات کا دائرہ کار صرف شاعری تک ہی محدود نہیں ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ آچاریہ بھرت نے اپنے شعریاتی نظریات کو ڈرامے کے ضمن میں پیش کیا تھا۔ لیکن ان نظریات کا اطلاق بعد میں شاعری پر بھی ہوا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنے روایتی شعریاتی سرمایہ میں عصری تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ عصری تقاضوں کے پیشِ نظر اضافہ کرنے کیلیے غور وفکر بھی کریں۔

میرے مشفق دوست اور افسانے کی قدر وقیمت پر گہری نظر رکھنے والے افسانہ نگار عابد سہیل صاحب نے ایک ملاقات کے دوران افسانے کی قدر اور سمت متعین کرنے والے علم کے لیے افسانیات کی اصطلاح وضع کی۔ میں ان سے اس لیے متفق نہیں ہو سکا کیونکہ میں سطور بالا میں پیش کیے گئے خیالات کی روشنی میں شعریات کو ہی ادب کی ساری اقسام کی شناخت اور تشریح کرنے والا علم مانتا ہوں۔

حواشی :۔

۱۔ آچاریہ بھامہ ۔ کاویالنکار

۲۔ آچاریہ دنڈی ۔ کاویادرش

۳۔ آچاریہ بھامہ ۔ کاویالنکار

۴۔ آچاریہ دنڈی ۔ کاویالنکار

۵۔ آچاریہ وامن ۔ کاویالنکارسوتر

۶۔ 〃 〃 〃

۷۔ آچاریہ کنتک ۔ وکروکتِ جیوتم

۸ ۔ آچاریہ ممٹ ۔ کاویہ پرکاش
۹ ۔ آچاریہ جے دیو۔ چندرالوک
۱۰ ۔ آچاریہ وشوناتھ ۔ ساہتیہ درپن
۱۱ ۔ ،، ،،
۱۲ ۔ آچاریہ بھرت ۔ ناٹیہ شاستر
۱۳ ۔ آچاریہ کنتک ۔ وکروکتِ جیوتم
۱۴ ۔ آچاریہ بھامہ ۔ کاویالنکار
۱۵ ۔ آچاریہ وامن ۔ کاویالنکارسوتر
۱۶ ۔ آچاریہ کنتک ۔ وکروکتِ جیوتم
۱۷ ۔ ،، ،،
۱۸ ۔ آچاریہ ممٹ ۔ کاویہ پرکاش
۱۹ ۔ ،، ۔ ،،
۲۰ ۔ آچاریہ بھامہ ۔ کاویالنکار
۲۱ ۔ ،، ۔ ،،
۲۲ ۔ آچاریہ دنڈی ۔ کاویادرش
۲۳ ۔ آچاریہ کنتک ۔ وکروکتِ جیوتم
۲۴ ۔ آچاریہ ممٹ ۔ کاویہ پرکاش
۲۵ ۔ آچاریہ دنڈی ۔ کاویادرش
۲۶ ۔ آچاریہ وامن ۔ کاویالنکارسوتر
۲۷ ۔ آچاریہ راج شیکھر ۔ کاویہ میمانسہ
۲۸ ۔ آچاریہ رُدرَٹ ۔ کاویالنکار
۲۹ ۔ آچاریہ ابھنوگپت نے ابھنوبھارتی میں حوالہ دیا ہے ۔
۳۰ ۔ آچاریہ ابھنوگپت ۔ ابھنوبھارتی ۔

سنسکرت شعریات میں تخیّل

مغربی شعریات کے عالموں نے شاعری پر خصوصاً اس نقطۂ نگاہ سے غور کیا ہے کہ شاعر اپنے دلی جذبات کا اظہار اپنی تخلیق میں کرتا ہے جب کہ سنسکرت شعریات کے آچاریوں (आचार्यों) نے شاعری کے مطالعہ سے حاصل ہونے والے انوکھے تجربے کے تناظر میں شاعری کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر واضح کیا ہے۔ مغربی شعریات کے علماء کی نظر خاص طور پر شاعر کے پیرایۂ اظہار پر رہی ہے۔ جبکہ سنسکرت کے آچاریوں کی نگاہ، قاری کی شعر فہمی سے حاصل ہونے والی کیفیت پر رہی ہے مغربی شعریات کے علماء نے اس بات پر غور کیا کہ شاعری کے قلب میں خارجی دنیا کے کثیر النوعی جذبات، کس طرح اپنی ہیئت بدلتے رہتے ہیں اور کس طرح وہ اس اضافی تجلی سے ہم آہنگ ہو کر پھیلتے اور بکھرتے ہیں، جسے کولرج (Coleridge) نے ایسی تجلّی مانا ہے جو سمندر اور زمین پر کبھی نہیں تھی۔ یہ انوکھی تجلی ہی شاعر کا تخیل ہے اور مغرب میں اس کا گہرا مطالعہ کیا گیا ہے سنسکرت کے آچاریوں نے شعری تخلیق کے عمل پر غور نہ کر کے قاری کے دل و دماغ پر مرتب ہونے والی کیفیت پر زیادہ غور کیا اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے براہ راست تخیل پر زیادہ روشنی نہیں ڈالی۔ انھوں نے شاعر کی شخصیت کے اس پہلو پر اظہار خیال نہیں کیا جس کے ذریعہ شاعری میں شاعر کی باطنی کائنات کی خوشبو رچی بسی ہوئی رہتی ہے۔ ہر شاعر اشیاء کے حسن کا اظہار اپنے طریقے سے کرتا ہے۔ لیکن یہ امر بھی قابل غور ہے کہ سنسکرت شعریات کے آچاریوں نے تخیل پر بالکل نہ سوچا ہو، ایسا بھی نہیں ہے کیوں کہ شاعر کی دنیا اور اس کے تخلیقی عمل کے بارے میں کوئی بھی شعریات خاموش نہیں رہ سکتی۔ سنسکرت شعریات کے

اولین آچاریوں مثلاً بھامہ (भामह) اور دنڈی (दण्डी) وغیرہ کی تصنیفات نئے شاعروں کی تربیت کے لیے لکھی گئی تھیں اور اسی لیے وہ اظہار کے ظاہری عناصر کی ترتیب اور تہذیب میں ہی منہمک رہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے اس ضمن میں نظریاتی بحث کم کی۔

سنسکرت شعریات میں تخیل کا استعمال غلوآمیز علم (मिथ्या–ज्ञान) یا غلوآمیز تخلیق (मिथ्या–रचना) کے لیے ہوا ہے۔ اِس شعریات میں تخیل کے مترادف ایک لفظ پرتبھا (प्रतिभा) ہے۔ آج ہم تخیل کو جن معنوں میں استعمال کرتے ہیں اسے کوی ویاپار (कवि–व्यापार) اکوی کرم (कवि–कर्म) اور کوی کوشل (कवि-कौशल) کا نام دیا گیا۔ اِس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ سنسکرت کے آچاریوں نے ذہنِ شاعر اور شعری مواد پر کم لکھا۔ ڈاکٹر ڈے فرماتے ہیں۔

"The Indian theorists have almost neglected an important of their task, to find a definition of the nature of the subject of a poem as the product of the poet's mind. This problem is the main issue of Western aesthetics"

پھر بھی ان آچاریوں نے اپنی تصانیف میں تخیل اور اس کے تصرفات پر جامع اشارے ضرور کیے ہیں۔

آچاریہ بھرت (आचार्य भरत) نے ڈرامے کو تینوں جہان کے جذبات کا عکاس مانا ہے۔ فرماتے ہیں۔

''त्रैलोकयस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम''

انھوں نے اداکاری کو حاشیہ بردارِ معنی کہا ہے۔ اور معنی سے انکی مراد کائنات ہے۔ فطری طور پر یہاں سوال اٹھتا ہے کہ کیا اداکاری اشیاء کی نقل ہے؟ کیا شاعری جہانِ آب و گل کی صرف نقل ہے؟ آچاریہ بھرت نے لفظ انوکرن (अनुकरण) جس کا مطلب نقل ہے، نہیں استعمال کیا ہے

بلکہ انوکیرتن (अनुकीर्तन) کا استعمال کیا ہے ۔ انوکیرتن (अनुकीर्तन) جذبات کی صرف نقالی نہیں ہے بلکہ اس میں جذبات کئی طرح سے گونجتے ہیں ان کی خوابیدہ قوتیں اور بھی جاگتی ہیں ۔ اس سے یہ ظاہر ہے کہ کائنات ایک کورا کاغذ ہے اور اس پر ابھرنے والے نقش ونگار ہی تخلیقی عمل ہیں۔ تخلیقی عمل کے دوران زندگی کے اصل تجربات اپنی شکلیں بدل لیتے ہیں' اصل جذبات بدل جاتے ہیں' زندگی کے تجربات' شعری تجربات میں تبدیل ہو جاتے ہیں ۔ آچاریہ بھرت کا خیال ہے کہ ڈرامے میں فطرت اپنی اصل ہیئت میں نہیں آسکتی اسے دلکش اور دل آویز بنانے کے لیے دوسرے اسباب کی ضرورت پڑتی ہے ۔ اوران اسباب کو ہی ہم تخیل کہہ سکتے ہیں ۔

بھامہ (भामह) اور دَنڈی (दण्डी) نے پرتبھا (प्रतिभा) یا تخیل کو نیسرگکی (नैसर्गिकी) یعنی فطرتاً پیدا ہونے والی اور سہجا (सहजा) یعنی بے تکلف کہا ہے ۔لیکن بھامہ جہاں پرتبھا کو معروضی مانتے ہیں وہیں ڈنڈی اس کو موضوعی مانتے ہیں ۔اس لیے بھامہ کی پرتبھا جدید شعری تنقید کے تخیل سے بہت قریب ہے۔ لیکن اِن آچاریوں نے یہ نہیں بتایا کہ شاعر کا فن کیا ہے؟ آچاریہ راج شیکھر (राजशेखर) کی کتاب کاویہ میمانسہ (काव्यमीमांसा) شعریات سے زیادہ فن شاعری کی نصابی کتاب لگتی ہے ۔ پھر بھی چوں کہ ان کی طبیعت ادق موضوعات میں فطری دلچسپی رکھتی تھی ۔ اس لیے انھوں نے پرتبھا کی اچھی تشریح کی ہے اور ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ عظیم شاعر وہ ہے جو لفظ اور معنی میں کچھ نئے جذبات کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور اپنے تخیل سے کسی ماورائی عنصر کی نقاب کشائی کرسکتا ہو۔ آچاریہ راج شیکھر نے یہ بھی فرمایا کہ شاعر میں تخلیقی تخیل ہی نہیں ہوتا اس میں قاری کی شعر فہمی کا تخیل بھی موجود ہوتا ہے ۔

آچاریہ بھٹ نایک (भट्ट नायक) نے بھاوکتو ویاپار (भावकत्व—व्यापार)

یعنی جذبات اور محسوسات کے باطنی عمل کو ہی تخیل مانا ہے۔ آچاریہ بھٹ توت کی کتاب اب دستیاب نہیں ہے لیکن آچاریہ ابھنو گپت (अभिनवगुप्त) نے اپنی 'ابھنو بھارتی' (अभिनव भारती) میں ان کے خیالات کا حوالہ دیتے ہوئے یہ ظاہر کیا ہے کہ آچاریہ بھٹ توت (आचार्य भट्टतौत) تخیل کی اہمیت پر زور دیتے تھے' اداکاری کے ذریعہ شعری اظہار ممکن نہیں ہے۔ پھر شاعری سے لطف کیسے حاصل کیا جائے ؟ اس کے بارے میں آچاریہ بھٹ توت (आचार्य भट्टतौत) کہتے ہیں کہ پیرایۂ اظہار کے پھیلاؤ اور اس کی پختگی کی وجہ سے چمن زار' حسینہ' مہتاب اور دیگر مناظر قدرت وغیرہ کا شعری اظہار' انھیں ان کی اصل شکل میں بھی نمایاں کرنے میں کامیاب رہتا ہے اس سے ظاہر ہے کہ وہ تخلیقی قوت کو ہی قلبی انبساط کی اصل مانتے ہیں۔ آچاریہ ہیم چندر (आचार्य हेमचन्द्र) نے بھی آچاریہ بھٹ توت کا حوالہ دیتے ہوئے ان کا قول یوں نقل کیا ہے کہ رشی (ऋषि) میں صرف نظر ہوتی ہے اور وہ شاعر اسی وقت بن پاتا ہے جب وہ اپنے فلسفے کو خوبصورت لفظیات کا پیکر عطا کرے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی شاعر کے تخلیقی عمل کی اہمیت کو بیان کیا گیا ہے۔ بہر حال بھٹ توت نے شاعر کے تخلیقی عمل کو' جس میں تخیل کی کارفرمائی ہوتی ہے' بہت اہمیت دی ہے۔ اور انھیں سے تحریک حاصل کر کے آچاریہ کُنتک (आचार्य कुन्तक) اور آچاریہ ابھنو گپت (आचार्य अभिनवगुप्त) نے اس کی تشریح اپنے اپنے انداز سے کی ہے۔ آج تخیل کو ذہنی حسن کاری کی قوت کہا جاتا ہے اور اسے ہی ابھنو گپت (अभिनवगुप्त) نے بہت پہلے نئے نئے پیکروں کی نموپذیری کرنے والی ذہنی قوت (नव नव रुप विधायक शक्ति) کہا تھا۔

آچاریہ آنند وردھن (आचार्य आनन्दवर्धन) نے "پرتبھا" (प्रतिभा) کو عظیم شاعروں کی تجلی آمیز عام خصوصیت (आलोक—सामान्यगुण) کہا ہے اور انھوں نے اپنے نظریۂ صوت کی تعریف یوں کی ہے :۔

यत्रर्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृत स्वार्थौं ।
व्यक्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ।।

یعنی جہاں نور افشاں لفظ اور نور افشاں معنیٰ، اپنی شخصیت کو ختم کر کے اس مجازی معنیٰ کو روشن کرتے ہیں، اس شعر مخصوص کو ہی علماء نے دھونِ (ध्वनि) یا صوت کہا ہے۔ شاعری میں اِس مجازی معنیٰ کے اظہار کے اسباب سے پیدا ہونے والے عمل کو ہی مجازی قوت لفظ (व्यंजना शब्दशक्ति) کہا گیا ہے۔ اظہار لفظوں کے بالمشافہ اشارے سے الگ کسی دوسرے معنی کا تعارف کراتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک نوخیز دوشیزہ ایک رشی سے کہتی ہے کہ "اے رشی! اب آپ گوداوری کے کنارے آزاد اور بے فکر ہو کر گھوم پھر سکتے ہیں کیوں کہ جو جنگلی کتا ان جھاڑیوں میں رہتا تھا اسے ایک خوفناک شیر نے مار ڈالا ہے"۔ بظاہر اِس جملے کا مطلب تو یہ ہے کہ رشی گوداوری کے کنارے نڈر ہو کر گھوم پھر سکتا ہے لیکن اس کا ذہن شیر کی طرف کھینچ کر وہ لڑکی اُسے ان جھاڑیوں کے قریب جانے سے روکتی ہے۔ اس مثال کی خوبصورتی، لغوی معنی اور مجازی معنیٰ کے باہمی تعلق میں اور لغوی معنیٰ کی کم مایگی، نیز مجازی معنیٰ کی افزونی میں ہے۔ صوت کی حکومت وہیں ہے جہاں مجازی معنیٰ کی موجودگی نہیں ہے۔ صوت کی مثال آچاریوں نے چراغ کی روشنی سے دی ہے جس طرح چراغ کی روشنی نہ صرف خود کو اندھیرے میں ظاہر کرتی ہے بلکہ کمرے میں موجود دوسری اشیاء کو بھی دیکھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ ٹھیک اِسی طرح مجازی معنیٰ خود کو ہی ظاہر نہیں کرتا بلکہ زندگی پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔

علم نفسیات یہ مانتا ہے کہ شاعری وہ ذریعہ ہے جس کے ذریعہ شاعر، اپنے قلبی محسوسات کو اہلِ دل کے لیے لائقِ انجذاب بناتا ہے۔ یعنی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت قاری کو صرف معنیٰ ہی سمجھ میں نہیں آتا بلکہ اس کے دل میں شاعر کے محسوسات کی ترسیل بھی ہوتی ہے۔ شاعر، قاری تک اپنے محسوسات کی اس ترسیل میں کس طرح کامیاب ہوتا ہے؟ جواب ہے زبان کے ذریعہ، لیکن وہ زبان کا عام استعمال نہ کر اس طرح استعمال کرتا ہے کہ قاری شاعر کے قلبی احساسات میں ڈوب جائے۔ انگریزی ناقدین

آگڈن (OGDON) اور آئی - اے رچرڈس (I·A·Richards) نے تقریری مواقع (Speech Situations) کی طرف اشارہ کیا ہے؛ جہاں لفظ کثیر المعانی ہوتا ہے۔ پھر بھی مغربی علماء نے لغوی معنیٰ کو اتنی اہمیت نہیں دی ہے جتنا کہ سنسکرت کے آچاریوں نے دی ہے۔ ان آچاریوں کے مطابق شاعری کا حسن لغوی معنیٰ اور مجازی معنیٰ کے باہمی تعلق میں ہے۔ صرف مجازی معنیٰ میں ہی نہیں ہے یہاں ایک مثال سے بات واضح ہو جائے گی۔ "موسم بہار کے اختتام پر موسم گرما کی آمد ہوئی مَلِکا (मल्लिका) کے پھول کھلے ہوئے تھے جیسے کہ موت مسکرا رہی ہو" یہاں صرف یہی نہیں بتایا گیا کہ ایک موسم کے بعد دوسرا موسم آتا ہے بلکہ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ زندگی (جس کی علامت پھول ہے) کے پیچھے موت بھی مسکرا رہی ہے۔"

سطورِ بالا سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دھونِ (ध्वनि) کاویہ یا شعرِ صوت کی تخلیق میں شاعر کو اور اس شعر سے لطف اندوز ہونے والے قاری کو تخیل کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ شاعر تخیل کے ذریعہ ایسے اشعار تخلیق کرتا ہے جس میں ایک سے زیادہ معنی گونج اٹھتے ہیں۔ اور قاری کو انھیں سمجھنے میں تخیل کی مدد لینی پڑتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سنسکرت شعریات میں دھونِ یا نظریۂ صوت کی بنیاد تخیل ہی ہے۔

رس (रस) نظریہ کے آچاریوں نے اظہار کی جو مثال دی ہے۔ وہ اس طرح ہے "سورج غروب ہو گیا ہے" اس جملے کو سُن کر مختلف سامعین مثلاً دودھ والا، طالبِ علم، کھلاڑی اور معشوقہ وغیرہ اگر مختلف معنیٰ نکالتے ہیں تو اس کا سبب تخیل ہی ہے۔

دھونِ سمپر دائے (ध्वनि–सम्प्रदाय) یا نظریۂ صوت کے موجد آچاریہ آنندوردھن (आचार्य आनन्दवर्धन) نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ اگرچہ شاعر کے تخیل میں ہزاروں پیکروں کو تخلیق کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے لیکن اسے صرف محسوسات آمیز علامتوں کا ہی استعمال کرنا چاہیے۔ وہ یہ بات تسلیم کرتے تھے کہ شعر کا منبع رس کا احساس ہے اور شعر کا مقصد بھی۔ رس کے اظہار کے سوا اور کچھ نہیں ہے دیا د رہے کہ مغربی تنقید آج تک رس کے بارے میں خاموش ہے۔ اردو، فارسی اور عربی

میں رس کے مماثل' کیفیت کا لفظ موجود ہے۔ جس کا ذکر اکثر شعر فہمی کے لیے کیا گیا ہے)
یہی وجہ ہے کہ شاعرانہ تخیل پر رس کا غلبہ رہتا ہے۔ تخیل کی تجلی ریزی کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کے قلب میں ابتدا سے ہی ایک طرح کی جذباتی برانگیختگی موجود رہنی چاہیے بالکل ویسے ہی جیسے شعلہ اٹھنے سے قبل لکڑی کا سلگنا ضروری ہے۔ غیر پابند تخیل تو ایسے پیکروں کی تخلیق کرے گا جو رس کی ترسیل میں رکاوٹ بنے۔ ظاہر ہے کہ آنند وردھن تخیل کے عامرانہ استعمال کے خلاف ہیں۔ وہ یہی چاہتے ہیں کہ تخیل کی رہ نمائی میں رس کا ہاتھ ہو۔

رس کا منبع کیا ہے؟ کیا وہ مواد میں ہے؟ اگر مواد کی عظمت اور نمایندگی کا اعتراف کرلیا جائے تب تو فن نقالی اور زندگی کی تصویر بنکر رہ جائے گا۔ جبکہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ اگر ایسا مان لیں گے تو المیہ (Tragedy) دیکھنے سے لطف حاصل کرنے کی بات جھوٹی ثابت ہو جائے گی۔ کیوں کہ زندگی میں المیہ واقعات کو دیکھ کر ہم فطری طور پر غم گین ہو جاتے ہیں۔ رس کو اسی لیے تو ماورائی کہا گیا ہے کیوں کہ شاعر اپنی قوتِ متخیلہ سے ارضی جذبات اور خیالات کو ماورائی دوشیزگی عطا کرتا ہے۔
تو پھر کیا رس کا منبع' اداکاروں کی شاندار اداکاری میں ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ وہ بھی اصل کی نقل کرتے ہیں۔ وہ تخلیق کار کے جذبات کی عکاسی کرتے ہیں۔ وہ اہلِ دل ناظرین کے قلوب میں چھپے ہوئے جذبات کو اداکاری کے ذریعہ ابھارتے ہیں وہ اپنے کردار کے مکالموں کو ہی اپنی زبان سے نہیں دہراتے بلکہ اپنے لہجے' ہاتھ' پاؤں' چہرہ اور آنکھوں کی حرکات کے ذریعہ جذبات کا ایسا مظاہرہ کرتے ہیں کہ تخلیق کار کے محسوسات کو زندہ اور متحرک بنا دیتے ہیں۔ آچاریہ ابھنوگپت (अभिनव गुप्त) نے اسی لیے ڈرامہ کو انوکیرتن (अनुकीर्त्तन) کہا کیوں کہ اس میں جذبات کئی طرح سے گونجتے ہیں۔ دائمی جذبات' جو کہ پوشیدہ رہتے ہیں ان کو محسوس کرنے کے لیے ایک مخصوص عمل سے گزرنا ضروری ہوتا ہے۔ ترسیلی جذبات اور ان سے پیدا شدہ محسوسات مثلاً رونگٹے کھڑے ہونا، گدگدی، ارتعاش، پسینہ آنا، خوشی سے یا رونے کی

وجہ سے دفعتاً آواز نکلنا، تھکاوٹ وغیرہ کا ہم اندازہ لگا لیتے ہیں کیوں کہ یہ ہماری نظروں کے سامنے رونما ہوتے ہیں۔ اس طرح اداکار کی اداکاری سے ترسیل شدہ جذبات اور برجستہ محسوسات کو دیکھ کر ہم تخیل اور اندازہ کے ذریعہ دائمی جذبات تک پہنچ پاتے ہیں۔ یہی عمل رس کے حصول کا منبع ہے معلوم ہوا کہ شاعر کے محسوسات کی اہلِ دل تک ترسیل کے لیے تخیل کا استعمال لازمی ہے اور اسی کے ذریعہ ناظر یا سامع ایسے معنی کو گرفت میں لیتا ہے جسے مغربی شعریات میں معنئ کل (Total Meaning) کہتے ہیں

نظریۂ صوت کے ایک دوسرے اہم آچاریہ مہم بھٹ (आचार्य महिमभट्ट) نے بھی لفظ 'پرتبھا' (प्रतिभा) کی تشریح کی ہے۔ ان کے مطابق شاعر کی صلاحیت سے نمو پذیر ہونے والی لفظیات سے شئے کی مخصوص فطرت کی جلوہ ریزی ہوتی ہے جب شاعر اپنی خلاقانہ بصیرت کے مطابق لفظ اور معنیٰ کی جستجو کرتا ہوا القاء جیسی حالت میں آجاتا ہے تو اچانک اس میں ایک ایسی باطنی نظر کی نور پاشی ہوتی ہے جو اشیاء کی اصل شکل کا لمس حاصل کر لیتی ہے۔ اسی قوت کو 'پرتبھا' کہتے ہیں۔ اسی کے ذریعہ شاعر شئے کی ان خصوصیات کو حاصل کر لیتا ہے جو غیر اہم عناصر کو بھی عظیم معنی عطا کرتی ہیں اور بدنما شئے کو بھی پُر جمال بنا دیتی ہیں۔

سنسکرت شعریات کے آچاریوں میں آچاریہ کُنتک (आचार्यकुन्तक) نے تخیل کی اہمیت کو سب سے زیادہ قبول کیا ہے۔ وہ تخیل کو شعر کے ہر ایک موزوں معجزہ کا منبع مانتے ہیں اور اسے النکار (अलंकार) کی شہ رگ متصور کرتے ہیں شعر میں شاعر کی شخصیت کی جلوہ ریزی کی اہمیت بھی آچاریہ کنتک نے قبول کی ہے۔ وہ کالرج (Coleridge) کی طرح شعری عمل کو ہی شعر مانتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ شاعر کا شعری عمل ہی شعر ہے۔

कवैः कर्म काव्यं

اس سے ظاہر ہے کہ آچاریہ کُنتک (आचार्य कुन्तक) جمال کو موضوعی نہ مان کر معروضی مانتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں تخیل سے ان کی مراد معجز بیانی یا صنائع بدائع نہیں بلکہ

شاعر کے باطن سے ہے۔ اس لیے ہم اُسے خیالِ لطیف (Fancy) بھی نہیں کہہ سکتے، جیسے کالرج نے (Drapery) کہا تھا۔ آچاریہ کُنتک جسے تخیل کہتے ہیں وہ (Drapery) سے بھی کہیں زیادہ لطیف ہے یہ شعری عمل (कवि–कर्म) سے ان کی مراد صرف فنِ تخلیق ہی نہیں ہے بلکہ پورا شعری عمل ہے جو سبھی طرح کے جمال کا منبع ہے۔ رس اور النکار جس کے حاشیہ بردار ہیں اُسی کے ذریعہ لفظ اور معنی پُر جمال ہوتے ہیں۔ آچاریہ کُنتک نے تخیل کو جذبہ پر فوقیت دی ہے۔ الفاظ منفرد ہوتے ہیں۔ ان کے معنیٰ سے رس چھلکتا ہے۔ شاعر ایسے لفظ اور معنی کا انتخاب اور استعمال، تخیل کے ذریعہ ہی کر سکتا ہے۔ وکر وکتِ یا منحنی اظہار کے جن اقسام کا بیان آچاریہ کُنتک نے اپنی مایہ ناز تصنیف (वक्रोक्ति जीवितम) میں کیا ہے، اُن کے تجزیے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ تخیل کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ ان کی काल–वैचित्र्य–वक्रता یا زمانِ پر اعجاز کے منحنی اظہار کو مثال کے طور پر لیا جاسکتا ہے۔ اِس اظہار کے ذریعہ، شاعر ماضی اور مستقبل کے بارے میں اپنے خیالات کو اس طرح ظاہر کرتا ہے کہ وہ بالکل حال کے واقعات کا اظہار معلوم ہوتا ہے اور قاری یا سامع کو ایسا لگتا ہے کہ شعر میں بیان شدہ واقعہ آج ہی کا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر اپنے تخیل کے ذریعہ ہی ماضی کے واقعے کو براہ راست ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ سیکڑوں برس پہلے رونما ہونے والے واقعاتِ کربلا کو انیسؔ کے مراثی میں جب ہم پڑھتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ وہ واقعاتِ کربلا ہماری نظروں کے سامنے رونما ہو رہے ہیں اور ان کا براہ راست اثر ہمارے دل و دماغ پر پڑتا ہے۔

آج عام طور پر یہ بات قبول کر لی گئی ہے کہ شاعر بنا کسی خارجی سبب کے کوئی تخلیق نہیں کر سکتا۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر کے تخیل کو خارج کے مواد کی ضرورت پڑتی ہے۔ علم نفسیات بھی اس بات کو تسلیم کرتا ہے۔ خالص تخیل کو بھی زندگی کی ظاہری سرگرمیوں سے جُڑنا پڑتا ہے۔ آچاریہ کُنتک (आचार्यकुन्तक) کے مطابق بھی شاعر کی تخلیق میں کذب نہیں ہوتا۔ زندگی کے دوران مشاہدے میں

آنے والی اشیاء اور محسوسات کو شاعر، اظہار کے عمل کے ذریعہ خوبصورتی عطا کرتا ہے اور اس سے سامع یا قاری کے دل میں حسن پاشی ہوتی ہے۔

سنسکرت شعریات کی کتابوں میں شاعری کی تین علتیں بیان کی گئی ہیں۔ اول شکتی (शक्ति) یا پرتبھا (प्रतिभा) جسے ہم تخیل کہتے ہیں۔ دوئم بیوتپتی (व्युत्पत्ति) جس میں مطالعہ، تبحر علمی، مشقِ سخن اور صحیح نیز غلط کا شعور شامل ہوتے ہیں۔ اِن میں پرتبھا (प्रतिभा) کو شعر کی اصل مانا جاتا ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے بنا شعر میں حسن نہیں آپاتا۔ آچاریہ ممٹ (आचार्य मम्मट) کا کہنا ہے کہ یہ تینوں مل کر ہی شعر کی تخلیق کرتی ہیں۔ لیکن واگ بھٹاچاریہ (वागभट्टाचार्य) اور جگن ناتھ پنڈت (जगन्नाथ पंडित) کا خیال ہے کہ پرتبھا ہی اکیلی علت ہے۔

'तस्य च कारणं कविगता केवल प्रतिभा'

ان کے مطابق شعری واقعہ کے مطابق لفظ اور معنی کا انکشاف کرانے میں ہی پرتبھا کا ہاتھ ہوتا ہے۔

'सा च काव्यघटनानुकूल शब्दार्थोपस्थिति:

یہاں پرتبھا (प्रतिभा) سے مراد تخیل ہی ہے، وہ سامع یا قاری میں بھی تخیل کی موجودگی تسلیم کرتے ہیں کیوں کہ اس کے توسط سے قاری جذبات کو بار بار تلاش کر لیتا ہے۔ آنند وردھن (आनन्दवर्धन) بھی کہتے ہیں کہ تمام قبائح، پرتبھا کی وجہ سے چھپ سکتے ہیں لیکن پرتبھا کی عُسرت ظاہر ہو جاتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ پرتبھا کے علاوہ دونوں علتیں شعر کے لیے ضروری تو ہیں لیکن لازمی نہیں ہیں جب کہ پرتبھا لازمی ہے کیوں کہ اس کے بغیر تو شعر کی تخلیق ہو ہی نہیں سکتی۔

شعر کی تخلیق کے دوران میں شاعر اشیاء کو ایک حکیم کی طرح نہ دیکھ کر ان پر تخیل کا پردہ ڈال کر دیکھتا ہے۔ اس کا اولین فرض پیکر تلاش کرنا ہے اور اس کا ذریعہ ہے غیر موجود آئین۔ اس کے بغیر وہ دلفریب اظہار پیش نہیں کر سکتا۔

شے اور جذبے کے عروج کے لیے تخیل کا سہارا لازمی ہے۔ اور اسی لیے تخلیق میں صنائع بدائع سے کام لیا جاتا ہے۔ باصلاحیت شاعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ پرانی چیزوں میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے اسے دلاویز بنا دیتا ہے۔ النکاروں یا صنائع بدائع کا استعمال تخلیق کو اور زیادہ موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ مشرقی اور مغربی شعریات کے عالموں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ النکاروں یا صنائع بدائع کی موجودگی شعر میں تبھی ہو سکتی ہے جب شاعر کیفیت کی حالت میں اشیاء کو خود اپنی شخصیت میں جذب کر لیتا ہے اور اس کی خوبصورتی میں اضافے کے لیے کوئی شعوری کوشش نہیں کرتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ النکار یا صنائع بدائع کے بنا شاعری کی تخلیق ناممکن ہے لیکن اشعار کی تخلیق کے بعد اُن میں صنائع بدائع کو شعوری طور پر سجانے کا کام شاعری پر ظلم کرنے کے مترادف ہوگا۔ صنائع بدائع کے کھرا ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ وہ شاعر کے تخلیقی کرب کے دوران ہی اس کی تخلیق میں فطری طور پر در آئیں کالرج کا قول ہے کہ 'Strong passions command figurative language'

اس سے یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ النکار یا صنائع بدائع کی بنیاد تخیل ہے اور ان کے لیے تخیل کا آزادانہ استعمال ضروری نہیں ہے۔ وہی تخیل شاعری کے لیے سودمند ہوگا جو تناسب کا خیال رکھے اور ضرورت کے مطابق خود کو ظاہر کرے۔

سطورِ بالا میں جو کچھ عرض کیا گیا ہے اس سے ظاہر ہے کہ سنسکرت شعریات کے آچاریوں نے تخیل لفظ کا استعمال براہ راست کہیں نہیں کیا ہے لیکن وہ اس قوت سے متعارف ضرور تھے جسے آج ہم تخیل کہتے ہیں۔ سنسکرت کے شعراء بھی قوتِ تخیل اور اس کی اہمیت کو بخوبی جانتے تھے وہ فن کو نقالی نہیں مانتے تھے۔ کالیداس (कालिदास) اپنے ڈرامے 'ابھگیان شاکنتلم' (अभिज्ञानशाकुन्तलम) میں راجہ دُشینت سے یوں کہلواتے ہیں۔

यद्यत्साधु न चित्रै स्यात क्रियते तत्तदन्यथा ।
तथापि तस्या लावण्यं रेखया किंचिदन्वितम ।।

یعنی صفِ اول کا فنکار یا شاعر جہانِ ظاہر کو اپنی تخلیق میں ہوبہو نہیں اُتارتا بلکہ وہ اس میں اپنی طرف سے بھی کچھ جوڑتا ہے۔ یہ کچھ جوڑنے والی بات تو صرف تخیل سے ہی ممکن ہے۔

حواشی:

۱۔ Studies in the History of Sanskrit Poetics, Vol. II

۲۔ शब्दार्थोक्तिषु सः पाश्येदिह किंचन नूतनम
उल्लिखेत्किंचन प्राच्यं मन्यतॉं सः महाकविः
—काव्यमीमंसा ص ١٥١



سنسکرت شعریات اور رومانیت

تاریخی اعتبار سے سنسکرت شعریات کا آغاز آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر سے ہوتا ہے۔ تحریری شکل میں اس کے بارے میں اولین تجزیہ آچاریہ بھرت کے ناٹیہ شاستر کے چھٹے اور ساتویں باب میں ملتا ہے۔ آچاریہ بھرت اور ان کے بعد کے آچاریوں نے آچاریہ بھرت سے قبل کے آچاریوں کے بارے میں حوالے پیش کیے ہیں۔ مثلاً سداشو (सदाशिव)، برہم (ब्रम्ह) تنڈو (तन्डु) نندکیشور (नन्दिकेश्वर) واسوکی (वासुकि) نارد (नारद) بھرت وردھ (भरतवृद्ध) آدی بھرت (आदि भरत) شودھودن (शौद्धोदनि) وغیرہ کئی آچاریوں کا پتہ چلتا ہے، چونکہ اُن کی تصنیفات آج دستیاب نہیں ہیں۔ اس لیے ان کے بارے میں اور ان میں موجود مواد کے سلسلے میں کوئی حتمی بات نہیں کی جا سکتی۔

آچاریہ بھرت کے بعد کے آچاریوں کو زمانی ترتیب اور ان کے خیالات کی رو سے تین طبقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول النکار نظریہ کے ماننے والے آچاریہ، ان میں آچاریہ بھامہ (چھٹی صدی عیسوی) کا نام بہت اہم ہے، جنھوں نے النکار کو اہمیت دیتے ہوئے رس کو النکار کے ہی ایک اہم جزو کی شکل میں تسلیم کیا ہے۔ آچاریہ دنڈی (ساتویں، آٹھویں صدی) نے اپنی کتاب کاویادرش (काव्यादर्श) میں وصف (गुण) سے رس کے تعلق کو تسلیم کیا ہے۔ اور رس کو النکاروں کی صف میں ہی رکھا ہے۔ ریت (रीति) نظریہ کے آچاریہ وامن (वामन) (آٹھویں صدی) نے وصف (गुण) کو شعر کی حسن کاری، النکاروں کو زینت آفریں اور رس کو اوصاف کی خوبصورتی قرار دیا ہے۔ آچاریہ اُدبھٹ (उद्‌भट) (آٹھویں صدی) اور آچاریہ رُدرٹ (रुद्रट्) (نویں صدی) بھی اسی صف میں آتے ہیں۔ اس عہد میں النکار کو ہی شاعری کی روح تسلیم کیا گیا ہے۔

دویم دھونِ (ध्वनि) نظریۂ صوت کا زمانہ، پرانی شعریاتی قدروں کی نفی اور نئی شعریاتی قدروں کے ارتقا کا زمانہ ہے۔ آچاریہ آنند وردھن (نویں صدی عیسوی) آچاریہ مہم بھٹ (महिमभट्ट) (گیارہویں صدی عیسوی) اور پیچیدہ اظہار کے عظیم آچاریہ کنتک براہ راست دھونِ نظریہ سے متاثر ہیں۔ ان آچاریوں میں نئے پن اور زیادہ تفصیلی کام کے لیے آچاریہ آنند وردھن کا نام سرِ فہرست ہے۔ آنند وردھن نے دھونِ یا نظریۂ صوت کی تشریح کرتے ہوئے شئے اور النکار کے ساتھ ہی رس کو بھی دھونِ میں شامل کر کے یہ اعلان کیا کہ ان کی موجودگی سے ہی فن پارے میں دلآویزی آتی ہے۔ آچاریہ آنند وردھن نے دھونِ یا صوت کو شاعری کی روح تسلیم کرتے ہوئے بھی رس کو شاعری کی اساس قرار دیا۔ اور والمیکِ رامائن (वाल्मीकि रामायण) کو انھوں نے رس کا اولین شعری اظہار قرار دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ النکار اور ریت نظریہ کے ماننے والوں نے فن پارے کی ظاہری ساخت پر ہی زیادہ توجہ دی۔ ان کے انھیں خیالات کے خلاف آچاریہ آنند وردھن نے اپنا نظریۂ صوت پیش کیا۔ آچاریہ آنند وردھن کا یہ کارنامہ ویسا ہی ہے جیسا کہ انگریزی تنقید میں کلاسیکی تنقید کے خلاف کولرج (Coleridge) کی رومانی تنقید ہے۔ کالرج بھی آنند وردھن کی طرح ہی شاعر، نقاد اور فلسفی تھا۔ شعریات کے ان دونوں عالموں نے کلاسیکی روایات کے خلاف آزادانہ غور و فکر کے ذریعہ ایک نیا انقلاب اپنے اپنے ملک اپنے اپنے عہد میں برپا کیا تھا۔[1]

آنند وردھن کے دھونِ نظریہ کے خلاف پرتہاریندو راج (प्रतिहारेन्दुराज) (دسویں صدی عیسوی)، آچاریہ بھٹ نایک (भट्टनायक) (گیارہویں صدی عیسوی) نے اپنے دلائل پیش کیے۔ جن کو آگے چل کر ابھنو گپت نے اپنی دلیلوں کے ذریعہ رد کیا۔ آٹھویں صدی عیسوی سے لے کر گیارہویں صدی عیسوی تک، رس کو سب سے اہم نظریہ قبول کرتے ہوئے آچاریہ بھرت کے رس سوتر کی تشریح چار آچاریوں نے کی۔ اولین بھٹ لولٹ (भट्टलोल्लट) (آٹھویں صدی عیسوی) دوئم آچاریہ شنکک (आचार्य शंकुक) (نویں صدی عیسوی) آچاریہ بھٹ نایک (भट्टनायक) (گیارہویں صدی عیسوی) اور چوتھے آچاریہ ابھنو گپت (आचार्य अभिनवगुप्त) (گیارہویں صدی) کے ذریعہ یہ تشریحات پیش کی گئیں۔ ان کے بعد آچاریہ شیمیندر (आचार्य क्षेमेन्द्र)

(گیارہویں صدی عیسوی) آچاریہ ممٹ (आचार्य मम्मट) (بارہویں صدی عیسوی)، آچاریہ بھوج راج (आचार्य भोजराज) (گیارہویں صدی عیسوی)، روپ گوسوامی (रुपगोस्वामी) (سولہویں صدی عیسوی) اور پنڈت راج جگناتھ (سترہویں صدی عیسوی) نے رس نظریہ کو استقرار عطا کیا۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ رس نظریہ اور رومانی تنقید میں گہری مماثلت ہے۔ یہ دونوں نظریات شاعر اور تخلیق کار کی باطنی کائنات پر ہی اپنی اساس رکھتے ہیں۔ اگر ہم انگریزی شاعری اور انگریزی شعریات کے ارتقا پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ اٹھارہویں صدی عیسوی کے اواخر میں ایک نئی تحریک جنم لیتی ہے، جو روایتی شاعری کو جھنجھوڑ دیتی ہے۔ یہی تحریک محسوسات اور افکار کے اس انقلابی تصور کو جنم دیتی ہے، جسے یورپ میں رومانی تحریک کہا جاتا ہے۔ انیسویں صدی عیسوی میں معاشرتی، معاشی اور تاریخی حالات سے مہمیز ہو کر یہ تحریک جرمنی، فرانس اور انگلینڈ میں اپنے پورے شباب کے ساتھ پھیل گئی۔ اس تحریک نے صرف شاعری کی دنیا میں ہی انقلاب نہیں برپا کیا بلکہ اس سے احساس اور فکر کی کائنات میں ایک زلزلہ آ گیا۔ اس تحریک کی کئی خصوصیات تھیں۔ اس نے اعلان کیا کہ شاعری خود اپنا معیار ہے۔ اس کے باہر اس کے معیار کو تلاش کرنا غلط ہے۔ تخیل کی آزادی کو اس تحریک نے بہت اہمیت دی۔ روایتی اور کلاسیکی فکر میں استدلال کو زیادہ اہمیت دی گئی تھی۔ لیکن رومانی تحریک میں یہی مقام تخیل کو دیا گیا۔ افلاطون نے شاعری کو زندگی کی نقل مانا تھا۔ لیکن رومانی تحریک کے علم برداروں نے واضح طور پر اعلان کیا کہ انسانی دماغ، مظاہرِ فطرت کا آئینہ نہیں ہے۔ وہ ظاہری دنیا کا بیان نہیں کرتا بلکہ نئے نئے جہانوں کی تشکیل کرتا ہے۔ شاعر یا تخلیق کار، جہانِ عناصر کی بنیاد پر جس کائناتِ تخیل کی تخلیق کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ خود اپنے اصول وضع کرتا ہے۔

رومانی تحریک کی انھیں خصوصیات کی روشنی میں جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو پاتے ہیں کہ سنسکرت شعریات میں دھونی یا صوت نظریہ اور رس نظریہ کے آچاریوں نے بھی صدیوں پہلے رومانی تحریک کی طرح ہی شاعری کے باطنی اعجاز کو ہی شاعری کا بنیادی عنصر تسلیم کیا تھا۔ یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ شاعری کے ظاہری حسن پر زور دینے والے النکار نظریہ اور

ریت (रीति) نظریہ کے علماء نے بھی کسی نہ کسی طرح بلاواسطہ طور پر اس کی اہمیت کو تسلیم کیا تھا۔ اب ہم دیکھیں گے کہ رومانی تحریک اور دھونِ نظریہ نیز رس نظریہ میں کس طرح مماثلت ہے۔

رومانی تحریک یہ مانتی ہے کہ شاعر، باہری اصولوں، روایتوں اور علم عروض کا پابند نہیں ہوتا۔ وہ اپنی باطنی تحریک اور اپنے قلبی اصولوں کا پابند ہوتا ہے۔ وہ عقلی اور عنصری حقائق میں یقین نہ کر کے محسوسات اور عینیت آمیز حقائق کا عقیدت مند ہوتا ہے۔ آچاریہ ابھنوگپت کے استاد آچاریہ بھٹ توت (आचार्य भट्ट तौत) نے شاعر کے باطنی اعجاز کی بہت تعریف کی ہے۔ رومانی شاعر شیلے (Shelley) نے بھی مصور اور شاعر کو الہامی قوتوں سے متصف قرار دیا ہے۔ انگلینڈ کے رومانی تنقید نگاروں نے ببانگِ دہل یہ اعلان کیا کہ شاعر اپنے موضوعات میں آزاد ہے۔ وہ اصل تخلیق کار ہے، زندگی کا نقال نہیں ہے۔ دھونیالوک میں آنند وردھن نے بھی کہا ہے کہ :۔

अपारे काव्य संसारे कविरेव प्रजापति:
यथास्मै रोचते विश्वं तथेदं परिवर्त्तते

شیلے (Shelley) نے بہت بعد میں اس اشلوک کی روح کو اسطرح ظاہر کیا ہے[2] کہ :۔

'Poets are the unacknowledged legistators of the world.

متعین اصولوں کے نفاذ کرنے کی وجہ سے ہی ارسطو کو تنقید کا ریاضی داں کہا گیا ہے۔ جب کہ باطنی لطافت اور ادراک حسن کو تنقید کے میدان میں اکیلا معیار تسلیم کرنے کی وجہ سے ہی کالرج کو تنقید کا ایک عظیم پرستار مانا جاتا ہے۔

کلاسیکی تنقید کی رو سے شاعری کے لیے عظیم اور مقبول عام موضوعات کا انتخاب بہت ضروری ہے۔ آچاریہ دنڈی نے اپنی تصنیف 'کاویادرش' (काव्यादर्श) میں منظم نظم (مہاکاویہ) کے لیے تاریخی اور مشہور کرداروں کی زندگی کو موضوع بنانے پر زور دیا ہے۔ اسی طرح انگریزی نقاد میتھو آرنالڈ نے موضوع کے انتخاب کو بہت اہمیت دی ہے لیکن رومانی تنقید، النکار اور متن کی ظاہری ساخت کی طرح ہی شے کو بھی اہمیت نہیں دیتی۔ رومانی تنقید

شئے یا موضوع کی بہ نسبت شاعر کو زیادہ اہمیت دیتی ہے۔ رومانی شاعر ورڈس ورتھ نے لیریکل بیلیڈس (Lyrical Ballads) میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ شاعر کو بھی بیکار سے بیکار اور عام موضوع کے انتخاب میں پوری آزادی حاصل ہے۔ لیکن شرط یہ ہے کہ شاعر میں اتنی صلاحیت اور لیاقت ضرور ہونی چاہیے کہ وہ معمولی سے معمولی موضوع کو اپنے تخیل کے رنگ سے آمیز کرکے اسے غیر معمولی بنا دے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ دھونیالوک میں آنندوردھن نے بھی یہی بات اس طرح واضح کی ہے کہ شاعری کے موضوعات کی کوئی حدود نہیں ہیں۔ اگر شاعر میں تخیل کی استعداد موجود ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دنیا میں ایسی کوئی شئے نہیں ہے جو ایک کامیاب شاعر کو اپنی کیفیت آمیز تخلیقی اپج کے ذریعہ رس کا حصہ نہ بنا سکے۔ یہی نہیں بلکہ شاعری میں رس آمیز ہونیکے بعد بہت قدیم اشیاء بھی موسمِ بہار کیطرح نئی لگنے لگتی ہیں۔ دھونیالوک میں آنندوردھن یوں فرماتے ہیں

द्दष्टपूर्वा अपि ह्यर्थाः काव्ये रसपरिग्रहात्।
सर्वे नवा इवाभान्ति मधुमास इव द्रुमाः।।

دھونیالوک ۴۔۴

جیسا کہ سطورِ بالا میں عرض کیا جا چکا ہے کہ رومانی تنقید کی رو سے کسی بھی طرح کے خارجی اصول، شاعر کی منزل نہیں ہوتے۔ ہاں یہ خارجی اصول کبھی کبھی تخلیق کار کی باطنی تحریک کے لیے معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس لیے شاعری کی شناخت کے حقیقی معیارات، خارجی اصول نہ ہو کر شاعری میں ظاہر ہونے والے شاعر کی جمالیاتی شخصیت کے اپنے اصول ہوتے ہیں۔ چیل کی پرکھ فاختہ کے معیار سے اور فاختہ کی پرکھ چیل کے معیار سے کرنا غیر مناسب ہے۔ آنندوردھن نے رس کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے کہا ہے کہ کسی تخلیق میں الفاظ کی نشست صرف عروضی اصولوں کی روشنی میں نہ ہو کر رس کے اظہار کے ضمن میں ہونی چاہیے۔ تخلیق کی باطنی ساخت اور اس کے تناسب کی جو ضرورت کالرج کے ذریعہ ظاہر کی گئی ہے وہی آچاریہ شیمیندر (आचार्य क्षेमेन्द्र) کے ذریعہ اوچتیہ نظریہ' - (औचित्य - सिद्धान्त) کی شکل میں پیش کی گئی۔ شاعری میں جذبہ، لفظیات، موزونیت، وصف

صنائع بدائع وغیرہ کا باطنی تناسب ہی رس کی موجودگی کی بنیاد ہے۔ آنند وردھن کے اسی خیال کی تائید انگریزی نقاد گریرسن (Grierson) نے اس طرح کی ہے کہ 'شاعری کا کمال اس کے حسنِ ترتیب، وحدتِ تاثیر اور اس کے اس طرح کے تکمیلی عناصر کی تعداد اور قدروں کی عظمت میں چھپا ہوا ہے'۔[3]

آچاریہ ممٹ نے اپنی تصنیف 'کاویہ پرکاش' (काव्य–प्रकाश) کے آغاز میں ہی فنکار کی تخلیق کے خارجی اصولوں سے آزادی اور کیفیت آمیزی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ خدا کی خلقت کے برخلاف، فطرت کے اصولوں سے مبرّا، کیف آمیز فطرت والی شعری صلاحیت کے علاوہ کسی کی پابند نہ رہنے والی اور نو رسوں سے تخلیق کرنے والی شاعر کی صلاحیت' ہر طرح کے کمال کی طرف گامزن ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

नियतिकृत नियमरहितां ह्लादैकमयीमनन्य परतन्त्राम् ।
नवरसरुचिरां निर्मितिमादधती भारती कवेर्जयति ॥

کاویہ پرکاش

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شعریات میں رومانی تنقید کی طرح انسانی شعور کی آزادی پر زور دیا گیا ہے۔ ناٹیہ شاستر میں آچاریہ بھرت نے انسانی ذہن اور قلب کا جو لطیف بیان پیش کیا ہے، وہ حیرت انگیز طور پر جدید نفسیاتی تحقیقات کے مماثل ہے۔ انھوں نے رس کی بنیاد میں جذبہ کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے جذبہ اور رس دونوں کی باہمی تہذیبی وحدت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے شرنگار رس (श्रृंगार रस) کو سارے جذبات کا سنگم بنا کر رس کی عظمتوں کا بیان کیا ہے۔ جذبہ اور رس (भाव–रस) کی طرح ہی سنسکرت شعریات کے علماء نے تخیل کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے، جیسے انھوں نے پرتبھا (प्रतिभा) کہا ہے۔ آچاریہ بھٹ توت نے تخیل یا پرتبھا کو نئے نئے معانی کا اظہار کرنے والی قوت کہا ہے۔[4]

آچاریہ دنڈی اور آچاریہ ممٹ نے شاعری کی علتوں میں شکتی (शक्ति) یعنی صلاحیت اور پرتبھا (प्रतिभा) یعنی تخیل کو اولیت دی ہے۔ انھوں نے صاف الفاظ میں کہا ہے کہ شاعری

عروضی علم کا سہارا نہ لے کر ہمیشہ شاعر کی فطری صلاحیت کے ذریعہ ہی نمو پذیر ہوتی ہے۔ انکے خیال میں عظیم شاعروں کی صلاحیت رس وغیرہ عناصر کا اظہار کرتی ہوئی عظیم شاعری کو ظاہر کرتی ہے۔ آنندوردھن یہ بھی کہتے ہیں کہ جس طرح شاعر کو شاعری کی تخلیق کے لیے علم عروض کی ضرورت نہیں ہے اسی طرح اہل دل سامع، ناظر اور قاری کو شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے قواعد اور لغت وغیرہ کے علم کی ضرورت نہیں ہے۔

رومانی شعریات میں بے جان اشیاء کو بھی انسانی محسوسات سے بھرا ہوا دکھانے کیلیے تجسیم (Personfication) کا نظریہ پیش کیا گیا ہے جس کا اولین اظہار آنندوردھن نے بہت پہلے کیا تھا اور واضح کیا تھا کہ شاعر اپنی تخلیق میں آزادانہ طور پر بے جان اشیاء کو بھی جاندار اور جاندار اشیاء کو بھی بے جان شکل میں استعمال کرسکتا ہے۔

جیسپرسن (Jesperson) نے اپنی تصنیف فلاسفی آف گرامر (Philosphy of Grammer) میں لکھا ہے[5] کہ کلام میں تین عناصر ہوتے ہیں۔ اول اظہار (Expression) دوئم امتناع (Suppression) اور تیسرا تاثیر (Impression) ان کا خیال ہے کہ امتناع کے ذریعہ پیدا ہونے والی تاثیر ہی معنی آفرینی (Suggestion) ہے۔

آنندوردھن نے اسی فنکارانہ پابندی اور کنایہ آمیز اظہار کو سموریتؔ (संवृत्ति) کہا ہے۔ رومانی شعریات میں افادیت پسندی (Utilitarianism) اور خارجی پابندیوں کی پرواہ نہ کر کے حسن کے لیے حسن کے نظریہ میں یقین رکھا گیا ہے[6]۔ آنندوردھن نے بھی حسن کے حیرت انگیز بیان کو ہی دھونِ کی اساس تسلیم کیا ہے۔ رومانی تنقید اور رس کے بنیادی اصولوں میں مماثلت کی سب سے بڑی بنیاد یہ ہے کہ جس طرح رس نظریہ کا ارتقا والمیک اور کالیداس جیسے فنکاروں اور بھرت، آنندوردھن، کنتک، ابھنوگپت اور پنڈت راج جگناتھ جیسے ماہرینِ شعریات کے ذریعہ ہوا ہے۔ اسی طرح رومانی تنقید کا ارتقاء کالرج، شیلے، ورڈس ورتھ جیسے عظیم شاعروں اور تنقید نگاروں کے ذریعہ ہوا ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ آنندوردھن اور ابھنوگپت کا نظریۂ صوت مغربی رومانی تنقید کی بہ نسبت زیادہ مکمل ہے اور زیادہ پُراثر طریقے سے تخیل اور محسوسات کی شدت کا اظہار کرتا ہے[7]۔ اس لیے جس طرح

رومانی تنقید کے دائمی اصولوں کی کسوٹی پر سبھی ملکوں اور زمانوں کے ادب کو پرکھا جا سکتا ہے اسی طرح دھون اور رس نظریات کی وسیع اور دائمی کسوٹی پر صرف ہندستانی ادب ہی نہیں بلکہ پوری دنیا کے ادب کی قدر و قیمت کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ جس طرح سبھی ممالک اور زمانوں کے انسانوں کی قلبی واردات کی بنیادی تحریک میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اسی طرح انسانی قلب کے جذبات کی بنیادی تحریک پر ارتقا پذیر ہونے والے تنقیدی اصولوں میں بھی کوئی عنصری تفریق نہیں ہے۔

حواشی :

1. If that is so,what Anandvardhana didwas exactlywhat coleridge did in the history of English literary criticism. Coloridge toowas, like Anandvardhana, a poet, a great critic and a philosopher. And the revolution effected by both of, them centred round the fundamental question of authority versus freedom in lierature.

– Prof. D.S. Sharma, literary criticism in Sanskirit & English, p.3.

2. Defence of Poetry

3. The perfection of a poem is in its harmony, the unity of effect, its greatness in the number and value of the elements thus harmonized.

4. प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभामता

5. Suggestion is impression through suppression.

Quoted by S. kuppuswami Shastri :

Highways and Byways of Literary

Criticism in Sanskrit, p. 20.

6. 'Romantic Criticism, emphasises the idea that beauty is its ownexcuse for its being'.

Quoted by S. kuppuswami Shastri : Highways and Byways of Literary

Criticism in Sanskrit, p. 67

7. 'Thus the Dhwani School of Criticism in Sanskrit headed byAnandvardhana andAbhinav Gupta asserts the supremacy of imagination and emotion in a far fuller measure and in a more effective manner than the school of romantic criticism in England.

-Prof. D.S. Sharma - Literary Criticism in Sanskrit & English, p.23

سنسکرت شعریات کے آچاریوں سے متعلق

اجمالی تعارف نامہ

آچاریہ کا نام	وطن	زمانہ	تصانیف	نظریہ
۱۔ بھرت	نہیں معلوم	اندازاً دو سو سال قبل مسیح	ناٹیہ شاستر	رس
۲۔ بھامہ	کشمیر	چھٹی صدی عیسوی	کاویالنکار	النکار دبستان کے بانی
۳۔ دنڈی	دکن	چھٹی صدی عیسوی	۱۔ کاویادرش ۲۔ دش کمار چرت ۳۔ اونتی سندری کتھا	النکار
۴۔ ادبھٹ بھٹ	کشمیر	آٹھویں صدی عیسوی	کاویالنکار سار سنگرہ	النکار
۵۔ وامن	کشمیر	آٹھویں صدی عیسوی	کاویالنکار سوتر	ریت کے نظریہ ساز آچاریہ
۶۔ رُدرٹ	کشمیر	نویں صدی عیسوی	کاویالنکار	النکار
۷۔ رُدر بھٹ	کشمیر	نویں صدی عیسوی	شرنگار تلک	رس
۸۔ آنند وردھن	کشمیر	نویں صدی عیسوی	۱۔ دھونیالوک ورتی ۲۔ ارجن چرت ۳۔ وشم بان ۴۔ دیوی شتک	دھونی کے نظریہ ساز آچاریہ

آچاریہ کا نام	وطن	زمانہ	تصانیف	نظریہ
۹۔ راج شیکھر	مہاراشٹر	دسویں صدی عیسوی	۱۔ کاویہ میمانسا ۲۔ بال بھارت ۳۔ کرپور منجری ۴۔ ودھ شال بھنجکا ۵۔ ہر ولاس ۶۔ بھون کوش	ریتی
۱۰۔ مکل بھٹ	کشمیر	دسویں صدی عیسوی	ابھدھا ورت ماترکا	
۱۱۔ دھننجے	مالوہ	دسویں صدی عیسوی		
۱۲۔ ابھنوگپت	کشمیر	دسویں صدی عیسوی	۱۔ بھرت کے ناٹیہ شاستر کی شرح 'ابھنو بھارتی' ۲۔ دھونیالوک کی شرح دھونیالوک لوچن ۳۔ بھٹ توت کی کاویہ کوتک کی شرح کاویہ کوتک وورن ۴۔ ایشور پرتیہ بھگیا ومرشنی (فلسفہ) ۵۔ مالنی وجے وارتک (فلسفہ) ۶۔ پرمارتھ سار (فلسفہ)	دھونی

آچاریہ کانام	وطن	زمانہ	تصانیف	نظریہ
			۷۔ پراتر نشکا ودرن (فلسفہ)	
۱۳۔ کنتک		گیارہویں صدی عیسوی	وکروکت جیوتم	وکروکت کے نظریہ ساز آچاریہ
۱۴۔ مہم بھٹ	کشمیر	گیارہویں صدی عیسوی	ویکت وویک	
۱۵۔ شیمندر	کشمیر	گیارہویں صدی عیسوی	۱۔ سُورت تلک ۲۔ کونٹھابھرن ۳۔ اوچتیہ وچار چرچہ	اوچتیہ نظریہ کے بانی
۱۶۔ دھارا نریش بھوج	۔	گیارہویں صدی عیسوی	۱۔ سرسوتی کنٹھابھرن ۲۔ شرنگار پرکاش	
۱۷۔ ممٹ	۔	گیارہویں صدی عیسوی	کاویہ پرکاش (اسکی ۷۰ شرحیں لکھی گئیں)	

۱۸۔ اگنی پران۔ اس کے مصنف کا پتہ نہیں ہے۔ یہ تصنیف قدیم ہندستانی علوم کی انسائیکلو پیڈیا کہی جاتی ہے۔ اس کے ابواب ۳۳۶ سے ۳۴۶ تک شعریات کے بارے میں تشریحات موجود ہیں۔ اگنی پران شعریات کی بنیادی کتاب نہیں مانی جاتی کیوں کہ اس پر آچاریہ ڈنڈی، آچاریہ بھوج، آچاریہ بھامہ اور آچاریہ آنند وردھن کے نمایاں اثرات ہیں۔ اس میں ناٹیہ شاستر، کاویادرش، اور سرسوتی کنٹھابھرن کے بہت سے شلوکوں کو حوالوں کی شکل میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ ایک آزادانہ تخلیق نہ ہوکر نظریات کا مجموعہ ہی ہے۔

۱۹۔ ساگرنندی	۔	گیارہویں صدی عیسوی	ناٹک لکشن رتن کوش	

آچاریہ کا نام	وطن	زمانہ	تصانیف	نظریہ
۲۰۔ رُیّکؔ	کشمیر	بارہویں صدی عیسوی	۱۔ النکار سروسو ۲۔ کاویہ پرکاش کی شرح "کاویہ پرکاش سنکیت" ۳۔ ویکت ِ وویک وچار یہ مہم بھٹؔ کی تصنیف ویکت ِ وویک کی شرح ہے۔ ۴۔ ناٹک میمانسا ۵۔ النکار انسارنی ۶۔ ساہتیہ میمانسا ۷۔ سہردے لیلا ۸۔ النکار منجری ۹۔ النکار وارتک ۱۰۔ ہرش چرت وارتک ۱۱۔ شری کنٹھ ستو ۱۲۔ برہتی	النکار
۲۱۔ شوبھاکر متر	۔	بارہویں صدی عیسوی	النکار رتناکر	النکار
۲۲۔ ہیم چندر (یہ جین تھے)	۔	بارہویں صدی عیسوی	کاویانشاسن	۔
۲۳۔ رام چندر گن چندر یہ دونوں ہیم چندر کے شاگرد تھے۔	۔	بارہویں صدی عیسوی	دونوں کی مشترکہ کاوش 'ناٹیہ درپن' ہے۔	۔

آچاریہ کانام	وطن	زمانہ	تصانیف	نظریہ
۲۴۔ واگ بھٹ جین آچاریہ	-	بارہویں صدی عیسوی	واگ بھٹالنکار	-
۲۵۔ جے دیو (گیت گووند کے تخلیق کار جے دیو دوسرے تھے۔)	-	بارہویں صدی عیسوی	چندرالوک (اس کی متعدد شرحیں لکھی گئیں)	النکار
۲۶۔ وِدیادھر	اڑیسہ	تیرہویں صدی عیسوی	ایکاولی	دھونِ
۲۷۔ مہاپاتر وشوناتھ (شاعر، ڈرامہ نگار اور ماہر شعریات)	اڑیسہ	۱۳۰۰-۱۳۸۰ عیسوی	۱۔ راگھوولاس (طویل رزمیہ نظم) ۲۔ کوالیاسو چرت (پراکرت شاعری) ۳۔ پربھاوتی پرنے (ڈرامہ) ۴۔ چندرکلا (ڈرامہ) ۵۔ پرشست رتناولی ۶۔ نرسنگھ وجے (شاعری) ۷۔ ساہتیہ درپن (شعریات)	رس
۲۸۔ شاردا تنے	-	تیرہویں صدی عیسوی	بھاؤ پرکاشن	رس
۲۹۔ بھانو دت	متھلا (بہار)	تیرہویں صدی عیسوی کے اختتام سے چودہویں صدی کے اوائل تک	۱۔ رس منجری ۲۔ رس ترنگنی	رس

آچاریہ کا نام	وطن	زمانہ	تصانیف	نظریہ
۳۰۔ روپ گوسوامی یہ چیتنیہ مہاپربھو کے شاگرد تھے اور انھیں کی تحریک پر ورنداون میں بس گئے تھے۔		پندرہویں صدی کے اختتام سے سولہویں صدی کے اوائل تک	انکی تصانیف کی تعداد ۱۷ ہے جن میں آٹھ بہت مشہور ہیں۔ ۱۔ ہنس دوت (شاعری) ۲۔ اُدھو سندیش (") ۳۔ وِدگدھ مادھو (ڈرامہ) ۴۔ لَلِت مادھو (") ۵۔ دان کیلِ کومُدی ۶۔ بھکتی رسامرت سندھُ (شعریات) ۷۔ اُجّول نیل منا (") ۸۔ ناٹک چندرکا	رس (بھکت رس کے آچاریہ)
۳۱۔ اَپّیے دِکشِت	-	سولہویں صدی	ان کی ۱۰۴ تصانیف ہیں جن میں شعریات پر مبنی تصنیفات حسب ذیل ہیں۔ ۱۔ ورِتّ وارتک ۲۔ چِتر میمانسا ۳۔ کُولیانند	النکار
۳۲۔ پنڈت راج جگناتھ سنسکرت شعریات کے آخری آچاریہ	-	سترہویں صدی کے نصف میں		رس

شاعر نیز ماہر شعریات ۔
(شاہ جہاں کے دربار میں خاص
مرتبہ رکھتے تھے، شاہ جہاں نے
انھیں پنڈت راج کا خطاب دیا
تھا، بنارس ہی میں انتقال ہوا۔)

۱۔ امرت لہری
۲۔ آصف ولاس
۳۔ کرونا لہری
۴۔ جگدابھرن
۵۔ پییوش لہری
۶۔ پرانا بھرڑ
۷۔ بھامنی ولاس
۸۔ یمُنا ورڑن
۹۔ لکشمی لہری
۱۰۔ منورما کچ مردن
(صرف ونحو)
۱۱۔ چتر میمانسا
(شعریات)
۱۲۔ رس گنگادھر
(شعریات)

استفادہ :

سنسکرت :

۱۔ ناٹیہ شاستر۔ آچاریہ بھرت
۲۔ ابھنو بھارتی ۔ ابھنوگپت
۳۔ کاویہ پرکاش ۔ ممٹ
۴۔ کاویہ میمانسا ۔ راج شیکھر
۵۔ کاویالنکار سوتر ۔ بھامہ
۶۔ کاویالنکار سوتر ۔ وامن
۷۔ کاویالنکار سوتر ورت ۔ وامن
۸۔ کاویادرش ۔ دنڈی
۹۔ دھونیالوک ۔ آنند وردھن
۱۰۔ دھونیالوک لوچن ۔ ابھنوگپت
۱۱۔ برہت کتھامنجری ۔ کشیمیندر
۱۲۔ میگھ دوت ۔ کالداس
۱۳۔ رس گنگا دھر ۔ پنڈت راج جگناتھ
۱۴۔ وکروکت جیوتم ۔ کنتک
۱۵۔ ساہتیہ درپن ۔ وشوناتھ
۱۶۔ النکار سروَسو ۔ رُیک
۱۷۔ کاویالنکار ۔ رُدرٹ
۱۸۔ اوچتیہ وچار چرچہ ۔ آچاریہ کشیمیندر

ہندی :

۱۹۔ ابھنو رس میمانسا ۔ ڈاکٹر رامانند تواری
۲۰۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے پرتمان ۔
— ڈاکٹر جگدیش پرشاد کوشک
۲۱۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کی بھومکا ۔ ڈاکٹر نگیندر
۲۲۔ رس سدھانت ۔ ڈاکٹر نگیندر
۲۳۔ بھارتیہ کاویہ شاستر کے پرتندھ سدھانت ۔
— پروفیسر راجونش سہائے ہیرا
۲۴۔ کاویہ درپن ۔ پنڈت رام دہن مسرا
۲۵۔ دھون سمپردائے کا وکاس ۔ ڈاکٹر شوناتھ پانڈے
۲۶۔ بھارتیہ کاویہ چنتن میں شبد ۔ ڈاکٹر امرناتھ سنہا
۲۷۔ کوِ اور کاویہ شاستر ۔ ڈاکٹر رشی چندر پانڈے
۲۸۔ ساہتیانشاسن ۔ آچاریہ سیتارام چترویدی
۲۹۔ آنند وردھن ۔ ڈاکٹر ریوا پرساد دویدی
۳۰۔ سوندریہ تتّو اور کاویہ سدھانت ۔
— ڈاکٹر سریندر بارلنگے

اردو :

۳۱۔ اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد اوّل (الفِ مقصورہ)
ترقی اردو بورڈ، کراچی
۳۲۔ حدائقِ بخشش (جلد اوّل ودوم)۔ مولانا احمد رضا خان فاضل بریلوی
۳۳۔ قواعد اردو۔ پروفیسر فدا علی خاں
۳۴۔ سخندانِ فارس۔ محمد حسین آزاد

انگریزی :

35- History of Sanskrit Poetics - Dr. P.V. Kane
36- History of Alankara Literature - Dr. P.V.Kane
37- History of Sanskrit Poetics - Dr. S.K. De
38- History of Sanskrit Literature -A.B. Keith
39- Rasa and Dwani - Dr. Shankaran
40- The Practical Sanskrit English Dictionery Part I
41- Literary Criticism in Sanskrit and English - Prof D.S. Sharma
42- Studies in the History of Sanskrit Poetic, Vol. II - Dr. S.K. De
43- Principles of Literary Criticism - I.A. Richards
44- Biographia Literaria - S.T. Coleridge
45- Illusion and Reality - C. Caudwell
46- Highways and Byways of Literary Criticism in Sanskrit
- S. K ppuswami Shastri
47- Romanticism - A[illegible] umbie

